عادل كوركيس

الممثل وعمله

تأليف
ي.م. رابوبورت

عن التشيكية
عادل كوركيس



الممثل وعمله

بقلم: ي م رابوبورت

نقله عن التشيكية

عادل كوركيس

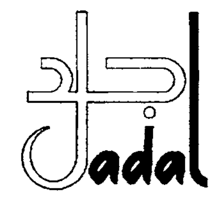
الطبعة الثانية ٢٠١٠

الكتاب: الممثل وعمله

المؤلف: ي م رابوبورت

المترجم: عادل كوركيس

التحضير الطباعي



تقديم

لم أتوجه بترجمتي لهذا الكتيب إلى أصحاب التخصص بفن المسرح أو إلى الذين مارسوه لسنوات طوال. وإنما أتوجه بالدرجة الأولى إلى هواة التمثيل عموماً وطلبة المدارس ممن يرغبون في دخول هذا العالم الفسيح. ومن جهة أخرى فإنه ليس صحيحاً الإدعاء بأن ما جاء في هذا الكتيب جديد كل الجدة في مجاله، ولكنه جديد في تكثيفه وترتيبه وتناوله العملي. لما يحتاج إليه الممثل الهاوي بالدرجة الأولى، وصاحب التخصص من طلبة معهد وكلية الفنون من الصفوف الأولى، إن وجدوا بعض ضالتهم بالدرجة الثانية رغم اعتقادي بأن مكتبتنا تفتقر نوعاً ما إلى مثل هذه الكتب التي مازالت الحاجة إليها قائمة.

حاول المؤلف أن يركز على العمليات الداخلية (النفسية) والخارجية الجسمانية الظاهرية التي ترافق الدور والناتجة عن العلاقات بين الشخوص. والأشياء وغيرها والمبنية على أساس الهدف والغرض الذي تسعى كل شخصية إلى تحقيقه من خلال تحقيق رغباتها ومقاصدها وهذا هو ما يشكل الدافع الذي يدفعها إلى هذا الفعل (التصرف) أوذاك إلى آخره، عبر التفاعل بين الحالتين الخارجية والداخلية للشخصية الواحدة، أو كرد فعل لها في صراعها، ومن ثم التحكم في سبل بناء الدور بعلاقاته المتنوعة، عبر قوانين الخلق التمثيلي، فالكتيب إذن موجه إلى الممثل بالدرجة الأولى ومن هنا يحكل عنوانه، لكن هذا لا يعني أنه لا يحمل كبير فائدة للمخرج أو مصمم الديكور أو سواهما .. والمؤلف وإن كان لا يطرح أمثلته من مسرحيات قد لا تكون مترجمة إلى العربية، إلا أن

طرحه البسيط والعملي لها لا يمنع لها لا يمنع من تطبيقها على أية مسرحية أخرى في متناول اليد..

والكتيب من جهة أخرى يتميز بأسلوب بسيط يقرب إلى الحديث الودي المباشر، وقد حاولت الحفاظ عليه..

يمثل المؤلف مرحلة مهمة من مراحل تطور وتبلور التقنية المسرحية لعمل الممثل، فقد عاصر المدرسة الستانسلافسكية والمدرسة المايرخولدية، وهو تلميذ مدرسة فاختانجوف.. لذلك ورغم ماترجم من هذه الحقبة - وهو بحسب علمي قليل - يبقى هذا الكتيب مهماً من حيث هو جمع وإيجاز لتلك المدارس وبالذات لمدرستي

ستانسلافسكي - فاختانجوف في التمثيل بالدرجة الأولى.

وبعد فاني أترك الحكم للقارئ من هواة المسرح ومن طلبة معهد وكلية الفنون وأساتذتهم وأصحاب التخصص لتحديد الفائدة التي يمكن جنيها من هذا الكتيب، فهم أحق بالحكم مني.

عادل كوركيس

مقدمة

يطرح هذا الكتيب قوانين الخلق التمثيلي، التي تكون بمجملها أبجدية من العرض المسرحي وأبسط قواعدها. إن أساس أي فن هو السيطرة على أبجدية ذلك الفن. كما هو الأمر مع اللغة البشرية، حيث لم يكن ليوجد بدون الأبجدية أدب ولا كتب ولا علوم، يكون الأمر كذلك تماماً مع الفن فبدون معرفة أدق قوانينه لا يكون ممكناً تكوين الصور وبدون صور لا يوجد فن، حينما لم تكن هناك أبجدية للعرض المسرحي كان فن التمثيل يخضع للصدفة التي كانت تشترط نجاحه أو إخفاقه، ولم يكن فن التمثيل في تلك الحاجة ليوازي الفنون الأخرى: الشعر، الرسم، الموسيقى، وماشابه.

إن ستانسلافسكي هو المبدع العبقري لعناصر يالنمعارف في مجال فن التمثيل، ولقد جرب المسرحي الكبير لعصرنا المخرج والمربي فاختانجوف، تلميذ ستانسلافسكي، في اثناء عمله مع طلبته لسنوات طويلة، جرب وصاغ بشكل أدق القوانين التي أوجدها ستانسلا فسكي، ووضع طرقاً وأساليب أدق للاستفادة العملية منها وقد استمر طلبة فختانجوف بعد موته عام (١٩٢٢) بدراسات لاحقة لماهية فن العرض المسرحي. لقد ربوا أجيالاً جديدة من الممثلين في مدرسة مسرح فختانجوف.

إن مؤلف هذا الكتيب رابوبورت هو أحد الممثلين في مسرح فختانجوف وهو مدرس في هذه المدرسة. وقد وفق في كتيبه هذا إلى طرح مبادئ العمل التمثيلي الأساسية بطريقة بسيطة وواضحة وبصيغة سهلة الفهم، كما تستعمل بشكلها العملي في مدرسة مسرح فختانجوف.

ب. زاخافا

****



أولاً

الممثل وعمله

الممثل وعمله

إن خير مايفعله من يريد أهمية العمل فيدور من الأدوار، هو أن يفكر ويتذكر بانتباه العروض التي رآها أو مثل فيها من قبل. وليتحقق بشكل خاص مما أعجبه وما لم يعجبه في أية حالة!
إذا ما شاهدنا على خشبة مسرح ممثلاً بوجه متحجر التعابير، لا يعرف من فرط ارتباكه مايصنعه بقدميه أو يديه، ساعياً إلى إخفائهما، أو أن يكشر بسبب الشعور بالإرتباك، أو أن يتصرف بغير طلاقة ويلوح بيديه دون سبب، وعندما يتحدث هذا الممثل بغير صوته الطبيعي، وعندما يتلعثم بكلمات دوره التي حفظها عن ظهر قلب دون أن يستمع لما يقوله زميله، أو عندما يتصرف عموماً بشكل غير طبيعي وغير حقيقي بعيداً تماماً عن تصرف شخص عادي في الحياة، وهو في حالة مشابهة. أنذاك يكون باستطاعتنا ان نقول دون تردد أن عارضاً كهذا للدور (الممثل) لا يعجب الجمهور. فإما إنه ممثل سيء أو شخص لم يهيئ دوره بشكل جيد ذلك لأنه اعتقد أوحسب أن عليه أن يستعرض على خشبة المسرح أو يعالج شيئاً ما وأن يفرح أويفزع المشاهدين، ليس ممكناً القيام بمثل هذا التمثيل، كما أنه ليس علينا أن نعد هؤلاء الممثلين نموذجاً لنا
والآن لنتذكر المثل الذي أعجبنا! نستطيع أن نقول ونحن مرتاحو البال إن تصرفه على خشبة المسرح كان مناقضاً لتمثيل "لعب الممثل السيئ. فلم تكن ذراعاه ولا رجلاه لتعيقانه، لم يكن ليكشر دون لزوم كان ينظر ببساطة ووضوح إلى الأشخاص (زملائه) والأشياء المحيطة

به، كان يستمع لما يقوله زميله ويجيب عليه بشكل طبيعي، متحدثاً بكلمات دوره كما لو أنها كلماته هو، كلمات غير ملقنة. إن هذا الممثل الذي أعجبنا كان يضحك بصدق وبشكل طبيعي حقيقي لم يكن يكشر من أجل إضحاكنا (عندما كان الدور يتطلب ذلك) وكان يصرخ خوفاً كما لونه فزع حقاً. باختصار لو أننا تناولنا تمثيل ها الممثل بالتفصيل لتوصلنا إلى هذه النتيجة: لقد أعجبنا لأننا صدقنا ونحن نشاهده ونستمع إليه بان جميع ما حصل على خشبة المسرح كان ممكناً أن يحدث في الحياة الواقعة أيضاً ولا تكون هذه النواقض دائماً - تقيد الجسم أوارتخاؤه الكبيران، الصوت الآلي، عدم الانتباه لما يقوله المثل الآخر، التخلص السريع من نصْ الدور وماشابه - برهاناً على أن الممثل سيئ، وأنه لا يستطيع أن يمثل بشكل آخر. فغالباً مابعني ذلك أن الممثل لم يعد دوره بشكل حسن، وانه إما كان يقلد ممثلاً سيئاً أو تناول دراسة الدور بشكل خاطئ دون قصد أو إدراك. فالممثل نفيه يستطيع لو أنه فهم ووجد الطريق الصحيح - أن يمثل بشكل أحسن وأصح والآن سنحاول أن نشرح- كيف يمكننا أن نتحرر من كل ما يعيق العمل على خشبة المسرح بشكله الصحيح، وماالذي يؤدي إلى التعبير السيئ عن الدور.

الانتباه العضوي (الحيوي)

لو أننا راقبنا شخصاً ما في الحياة ترى أنه يتعامل ببساطة وحرية وبحرية وبشكل طبيعي.

ولو أنكم امتحنتم سلوك الشخص الذي تراقبونه أو سلوككم أنتم، سترون أن انتباهكم يتركز دائماً على شيئ ما في لحظة معطاة. إذا كنتم تعملون فإن انتباهكم يتركز في العمل، وإذا كان العمل مألوفاً وأنتم تنفذونه بشكل آلي، فيكون بإمكانكم أن تفكروا بشيئ آخر ولسوف يكون انتباهكم متركزاً في أفكاركم. حينما تأخذون قسطاً من الراحة فإنه يبدو لكم وكأنكم لا تفكرون بشيئ، وإن انتباهكم لا يتركز بشيئ، إلا أن أفكاراً مختلفة تمر، في الواقع، بذهنكم تباعاً، مثال ذلك: إنكم تفكرون بحالة الجو بالصيف الماضي، بالكتاب الذي قرأتموه، بصحيفة الأمس التي لم تكملوا قراءتها وأثناء تذكركم الصحيفة، تنهضون فجأة للبحث عنها وإكمال قراءتها. (ولنلاحظ في غضون ذلك - وسنعود إلى هذه النقطة مرة ثانية إن كل نشاط من نشاطكم في الحياة [وهذا القانون على خشبة المسرح] يكون بلا شك مبرراً ومشروطاً وهذا يعني أنه مستدعى عن طريق سبب أو آخر وفي حالتنا المفترضة هذه كنتم قد تذكرتم الصحيفة وذهبتم لأجلها!) وإذن، دائماً مايكون انتباه كل شخص، بهذه الدرجة أو تلك، متركزاً على شيئ (موضوع)، وهذا القانون الحياتي هو من شروط خشبة المسرح أيضاً

ثانياً

أدوات أعضاء الانتباه وموضوعاتها

إن أعضاء (أدوات) انتباهنا هي:

١. البصر (ننظرإلى شيء)

٢. السمع (نسمع شيئاً)

٣. اللمس (بالدرجة الأولى في اليد، في الأصابع: نمسك، نتلمس شيئاً)

٤. الشم (نشم)

٥. الطعم (نأكل أو نشرب شيئاً)

إن كل ما يتوجه إليه انتباهنا، شيء أو شخص أو فكرة أو غير ذلك سنسميه موضوع الانتباه. كما هو الأمر في الحياة، فأنه يتوجب على انتباهنا فوق خشبة المسرح أن يكون ذا تركيز عضوي على الموضوع المعين.

إن فارق الانتباه في الحياة عنه على خشبة المسرح (ومن المهم جداً فهم ذلك وتوضيحه) يرتكز في انتباهنا في الحياة يكون إما مقصوداً (عندما نجبر أنفسنا على التركيز على شيء في العمل، في القراءة أو ماشابه) أو يكون طليقاً، وكأن انتباهنا ينشغل، دون إدارة منا، بهذا الموضوع أو ذاك. وواجبنا على خشبة المسرح هو أن نتحكم بأعضاء انتباهنا قصداً، بإرادتنا، وأن نوجهها إلى الموضوع الذي نكونه بأنفسنا تبعاً لتتابع أو تقدم الدور. إن أول شروط المكوث على خشبة المسرح هو فن التحكم بانتباهنا، تركيزه بإدارة منا في الموضوع الذي نحدده نحن.

لقد سبق أن تحثنا عن الشخص الذي نراقبه، ورأينا كيف أن جميع أنشطته مبررة بقصد أو هدف. أي أنها تصدر لهذا السبب أو ذاك متمخية تحقيق هدف واحد.

التوتر العضلي

والآن لنتصور أن هذا الشخص يرى أنه مراقب، أوأنكم أنتم أنفسكم تحسون أن أحداً يتطلع عليكم بانتباه! إن تصرف هذا الشخص يتغير منذ تلك اللحظة: أنه يبدأ بالسكوت، لا يعود يحس أنه في جلده أي أنه غير مرتاح. فإذا ما نظر أحد أو مجموعة مشاهدين إلى شخص، فإن ذلك يربكه. إن كل واحد منكم ممن تحدث في اجتماع أو راقب خطيباً (وخاصة قليل التجربة) يعلم أن المشاهدين أو المستمعين يسببون له إرباكاً بكل تأكيد، فصوته لا يكون مطاوعاً له، وحركاته تفقد تلقائيتها كما أن يعجز أن إيجاد الكلمة المناسبة الخ.. ولكنه كلما اندمج في موضوع محاضرته كلما ركز انتباهه أكثر على معني أقواله، كلما رغب أكثر في إقناع مستمعيه بصحة أفكاره، وهو يتخلص بذلك من كل ارتباكه بشكل أسرع وأنجح. إنكم ولا بد تلاحظون لدى الخطيب لحظة يسيطر فيها على نفسه يهدأ فيها وحينها يختفي لديه الشعور بالضيق. فتصبح حركاته مقنعة ويقوى صوته ويكون ذلك الشخص في جلده يصبح مقنعاً.

إن شعور الإرتباك هذا أمام المشاهدين هو نفسه الذي يولد لدى الممثل تلك الحركات الخرقاء وذلك التقيد الجسماني المبالغ به (التشنج) أو على العكس من ذلك الطلاقة المفرطة للجسم، والتي تحدثنا عنها في البداية.

الانتباه والعضلات

وكما هو الأمر في مثالنا المذكور عن الخطيب، كذلك يكون الممثل قادراً على التحرر من التشنج العضلي، في الجسم وفي الوجه وفي الصوت أو فيما سنسميه التوتر العضلي، وذلك بأن نتعلم تركيز انتباهنا على موضوع محدد. ولذلك فإننا قبل تناولنا تحليل الدور (صورة المشهد . شخصية الدور) لتحديد سماته، سنقوم بجملة من التمارين التي تمكننا عملياً من السيطرة على ما تحدثنا عنه.

علينا قبل كل شيء أن نعرف كيفية إعداد المادة التي نكون منها الدور.

وماهي هذه المادة؟

إنها نحن أنفسنا . وجهنا جسمنا، صوتنا، أفكارنا وأحاسيسنا. وبكلمة واحدة: مكوناتنا. فلا يمكن أن يكون الدور مقنعاً أو ممثلاً بشكل صحيح مالم يكن الممثل نفسه مدفوعاً من خلال جميع الأحاسيس التي يعيش بواسطتها، والتي لا تتعارض مع الصورة المسرحية التي خلقها المؤلف.

إن الإعداد الهام للتحكم بالحياة على خشبة المسرح ترتكز إذن وقبل أي شيء آخر، على قدرة التحكم الإرادي على تركيو الانتباه ولنبدأ بأبسط الأشياء!

تجلس مجموعة الدورة المسرحية كلها في الصالة أو في غرفة . يذهب أحد أفراد المجموعة إلى خشبة المسرح، يتناول شيء ما موضوع الانتباه ويتأمله، ويتأمله كذلك رئيس الدورة (المدرس) وكذلك جميع الحاضرين. لا تتأملوا الشيء بشكل عابر . لا تفتعلوا أنكم تتأملونه،

إنما وجهو اهتمامكم إلى هذا السيئ بحيث يكون انتباهكم انتباهاً حيوياً (عضويا) وصادقاً، وكأنه صادر عن ذاتكم، لكي تروا حقاً جميع تفاصيل هذا الشيء (ومن ثم تستطيعون ستذكاره فيما بعد) لا تتظاهرون بأنكم تنظرون إلى الشيء! فإذا كان انتباهكم مركزاً "حقاً" على الشيء المطلوب، فإنكم ستحسون بأنفسكم أن التوتر الجسماني والارتباكات الحاصلة لكم أثناء وجودكم على خشبة المسؤح تنعدم أوتخف إلى درجة كبيرة.

أرجو ألا تعتقدو أن هذا التمرين بعيد الصلة عن العمل في الدور المسرحي! إذا أنه سيوجد في كل دور مجال كهذا مما يستدعي تأمل سيء بتيقظ، أو قراءة كتاب، أو االنظر إلى وجه زميلكم في المشهد ...الخ أنكم إذا تعلمتم كيفية النظر إلى خشبة المسرح بشكل بسيط وطبيعي (عضوي)، فإنكم ستشعرونه حالاً كم تساعدكم هذه المعرفة في دراستكم اللاحقة للدور. والآن لتؤدوا نفس التمرين مع أعضاء الانتباه الأخرى (الحواس)!

لتأخذ السمع مثلاً! وليقف التلميذ أو يجلس أمام المشاركين الآخرين في الدورة ويبدأ بالاستماع. ونكرر القول إنه ليس له أن يظهر لنا أنه يستمع، وإنما عليه الاهتمام وببساطة لا أن يستمع إلى شيء بل يحدد له موضوعاً للانتباه، وكمثال على ذلك: ليستمع إلى ما يجري في الشارع خلف جدار الدار، ليحاول التقاط كل شيئ وحتى أضعف حفيف قادم من هناك.

في حالة كهذه وحسب سوف تهتمون بحق وتركزون سمعكم على الموضوع المعطى (أصوات من الشارع)، وسيرى الجميع، وحتى أنتم

أنفسكم سوف تشعرون أنكم في حالة استرخاء عضلية (جسمية) وأن انتباهكم قد أصبح عضوياً

يتوجب عليكم أن تتعلموا الاستماع وأنتم على خشبة المسرح بشكل عضوي وطبيعي. إن لهذا التمرين دلالة عملية مباشرة أيضاً ذلك لأن من الضروري جداً الاستماع إلى ماتسمعونه أكان على خشبة المسرح أو في دور من الأدوار. إن بأمكانكم الإجابة على زميلكم بشكل حقيقي (كما في الحياة)، فقط في حال إجابتكم على فكرة الممثل الآخر(المجسدة في كلماته) بفكرة (تجسدها الكلمات التي تقولونها)

عندما تتعلمون الاستماع على خشبة المسرح فإنكم تتعلمون في الوقت نفسه أن تمثلوا أي دور، ذلك لأن الاستماع إلى كلمات زميلكم لهو، بانسبة إلى الدور بأهمية قولكم كلمات دوركم نفسها إن تركيو الانتباه يمكن أن يكون متنوعاً تبعاً لقواكم، فقد يبدأ باهتمام ضعيف بالموضوع وينتهي بالانبهار.

إن مايساعدكم على تعلم هذا النوع من التحكم بالانتباه هو أن تدخلو إلى تمارينكم عوائق عليكم تجاوزها لكي تركزوا على موضوعكم. فمثلاً إنكم تقرأون كتاباً ليحاول الحاضرون مقاطعتكم بالحديث ليتندروا على حسابكم ليشوشوا عليكم ..الخ في حين حاولو أنتم أن يأخد الكتاب باهتمامكم إلى درجة بحيث لا تحسون بما يحيط بكم في معنى الصفحات التي تقرأونها!

مثال آخر: تذكروا جميع التفاصيل التي عشتموها اليوم، ماذا فعلتم؟ مع من تحدثتم؟ وعن ماذا وهكذا وليقاطعكم أحداً ما ليتحدث إليكم، إما أنتم ففكروا بأمركم وحسب. دربوا (مرنوا) انتباهكم بهذا

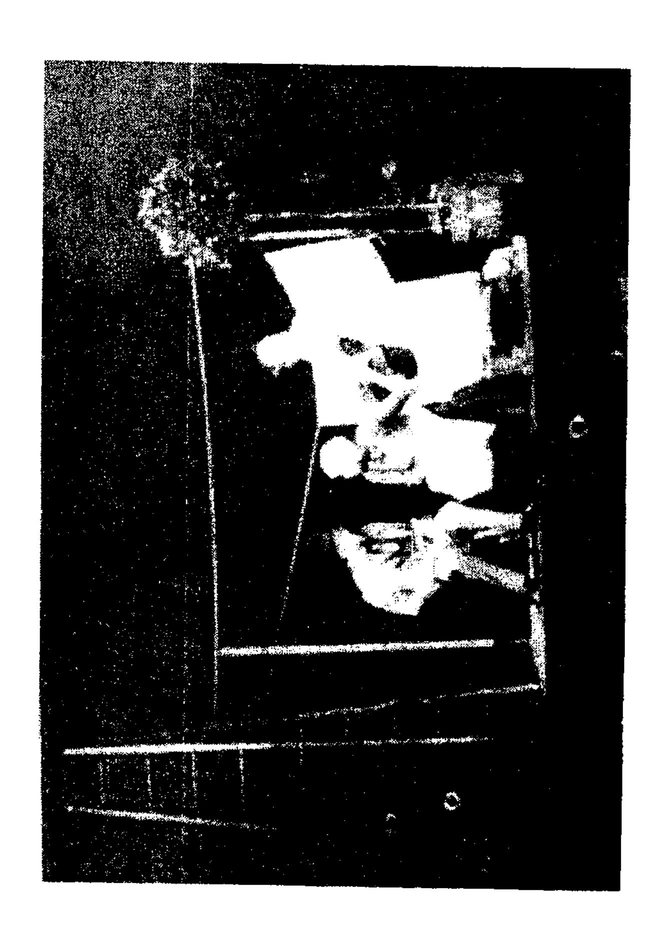
الشكل! أخضعوا جميع حواسكم على انفراد لمثل هذه التمارين راقبوا مختلف الأشياء، استمعوا، تلمسوا بحيث يكون انتباهكم بأجمعه مركزاً في نهايات أصابعكم، (تذكروا كم هي حاسة اللمس مطورة لدى العميان، وهي التي تعوضهم عن البصر) شموا . ركزوا انتباهكم في أنفكم، حاولوا تميزوا هذه الرائحة أوتلك (تذكروا كم هي حاسة الشم متطورة لدى الحيوانات: الكلب مثلاً يسترشد بالأثر) وأخيراً الطعم . حاولوا تركيز إدراككم على طعم هذا الطعام أو الشراب أو ذاك! وليقم بهذا التمرين كل واحد منكم على التوالي، بينما يراقب رئيس الدورة والمشاركون الآخرون المدى الذي بلغتموه من تركيو انتباهكم على الموضوع المختار أنكم ستجدونْ أثناء عملكم المباشر مع الدور إمكانية الاستفادة من جميع هذه التمارين. مثال ذلك: إن تغليب الحاسة هذه أوتلك على الحواس الأخرى شيئ مهم جداً أثناء بناء الشخصية. فالشخص النهم مثلاً قبل كل سيئ أحاسيس المذاق:إنه سيركز بشكل قوي خاص على هذا الموضوع أثناء النظر إلى مائدة معدة أو دولاب أطعمة مغلق. أما المرء الماكر والمحب الاستطلاع والخبيث الذي يذكرنا شكله بالثعلب فإن حاسة الشم تغلب على جميع الحواس الأخرى. غن الأنف عنده يمكن أن يلعب دوراً أكبر مما لدى الناس الآخرين

(يقال عنه مثلاً: إنه يحشر أنفه في كل مكان ")الخ

إنه لمن الضروري أيضاً القيام بتمارين بسيطة تنمي الملاحظة والإدراك الحسي.

وهنـاك لـدينا واحـد مـن التمـارين الأوليـة المـسمى ب "المـرآة" يقـف، طالبـان متقـابلان يـؤدي أحـدهما حـركة فيعيـد الثـاني حـركتـه بـشكل دقيـق كمـا ـ في المـرآة. ويراقـب رئـيس الحلقـة إذا كانـت الحـركـة معـادة بدقة، ويبين ما الذي لم ينفذه منها بشكله الصحيح

يمكـن تـسمية التمـرين الثـاني ب المخـرج الممثـل ويـصعد أحـد التلامذة (المخـرج) علـى خـشبة المسرح ويعـرض جملـة مـن الحـركـات البـسيطة (ثـلاث حركـات أو أربـع)، الممثـل أن يعيـد تعـبير الوجـه طريقة الشيء، وجميع الحركات المنفذة من قبل "المخرج بأكبر دقة ممكنة وعندما ينتهي "الممثل من هذا التمرين يكون على "المخـرج" أن يخبره ويريه الأخطاء التي وقع فيها وما سببها بشكل دقيق. ومن ثم يتبـادل الطلبـة الأدوار فيمـا بينـهم فالممثـل يتحـول إلى مخـرج ويعرض حركاته التي يعيدها المخرج الذي أصبح ممثلاً إن هـذا التمرين ينمي الملاحظة ويساعد في التهيؤ للعمل في دور ما، إنه يتعلم التمكن من أساس الصورة المسرحية، المبنية من قبل المخرج.



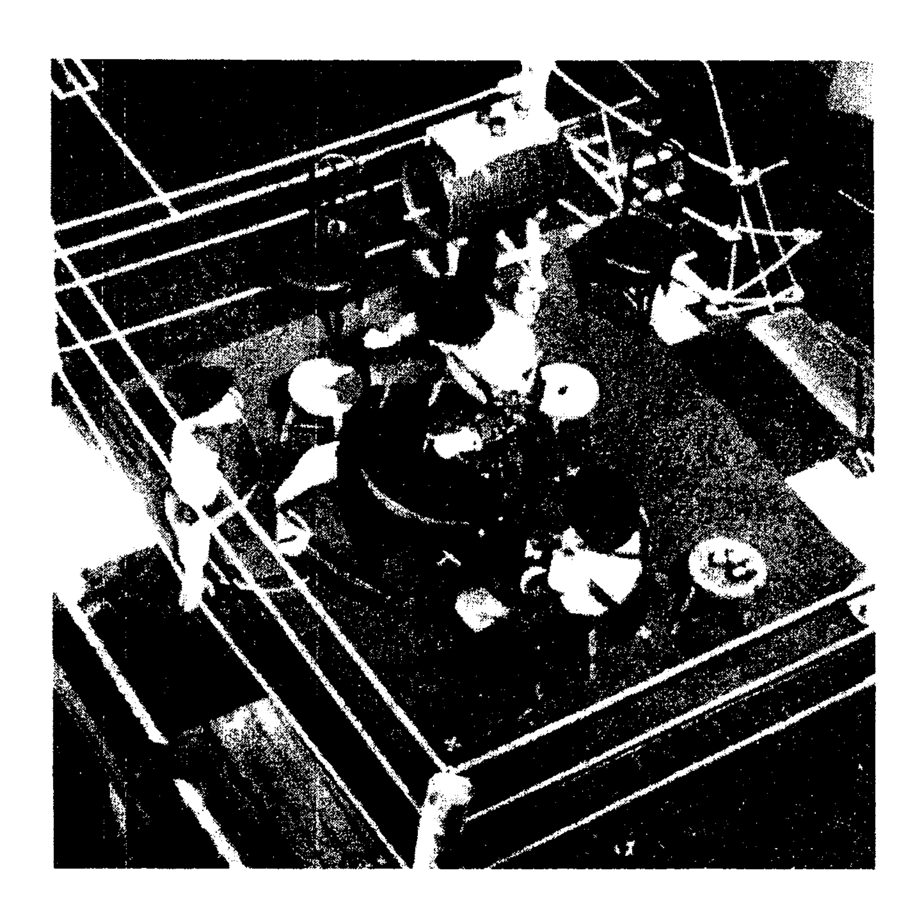
إن التمارين التالية مفيدة في تحسين الذاكرة والانتباه: يجلس جميع الطلبة في صف. يقول أولهم كلمة (يسمي أي شيء خطر بباله طاولة مثلاً) يعيد الثاني الأولى ويضيف إليها كلمته
(كتاب مثلاً ") يعيد الثالث كلتا الكلمتين السابقتين ويضيف كلمة ثالثة، يعيد الرابع الكلمات السابقة ويقول رابعة وهكذا فإذا كان مجموع الطلبة عشرة مثلاً فعلى العشرة إعادة الكلمات التسعة السابقة وإضافة كلمة عاشرة، يعيد الأول الكلمات العشرة ويضيف أخرى وهكذا دواليك.. ومن يخطئ فإنه يخرج ويبقى أولئك الذين يعيدون الكلمات المقالة دون خطأ وبتسلسلها الصحيح.

وأخيراً نكرر ثانية أن هذه التمارين ليست شرطاً ضرورياً للإعداد للدور فحسب وإنما تكون مفيدة في العمل على خشبة المسرح أيضاً ففي مكان ما من الدور يكون انتباهكم في كلمات وميلكم، تستمعون إليه أو أنكم تستمعون إلى حفيف صادر عن خارج المشهد (كوقع أقدام قادم ، تبعاً للمسرحية)، أو أنكم في مكان آخر من الدور، تتحدثون بينما انتباهكم مشدود إلى الشيء الذي تمسكونه بأيديكم في وقت واحد. حاولوا تطبيق ذلك في ترديد ما تقولونه من دوركم من زاوية التحكم بانتباهكم وعلى ماذا (على أي موضوع أو شيء) ينصب في كل جزء من أجزاء الدور على حدة!

إن هذا ليساعدكم من البداية في عملكم في أي دور من الأدوار

إن الأشياء التي تشكل موضوعات انتباهنا على خشبة المسرح هي تلك التي تحيط بنا من أحداث تدور في المسرحية التي نشارك فيها، ومن المشاركين، أي الشخوص الذين نلتقي بهم في المسرحية. ولقد

توصلنا إلى نتيجة مفادها أننا عندما ركزنا انتباهنا بشكل حقيقي، حيوي، عضوي وبكل جدية على هذا الموضوع أو ذاك (ننظر إلى شيء، نسمع، الخ...)
فإنه سيختفي في الوقت نفسه ذلك التشنج الجسماني (الفيزيائي) الذي أسميناه بالتوتر العضلي، والذي يشكل أحد العوائق الرئيسية في عمل الممثل مع الدور (لقد بينا كيف أن التشنج هو نتيجة تأثير المشاهد في الشخص الذي على خشبة المسرح وكم يضايقه). وقد قلنا أن عمل الممثل، وهو على خشبة المسرح، أن يكون في استرخاء عضلي.



ثالثاً

الانبساط العضلي (الاسترخاء)

ما الذي نسميه استرخاءً عضلياً ؟

نكون طوال مدة بقائنا على خشبة المسرح في حالة تعامل مستمر فعقلنا كأنه يصدر أوامر إلى جسمنا وكأن هذا الأخير يتسلم الأوامر وينفذها نتكلم، نمشي، نجلس، نومىء (أي أننا نحاول أن نعبر عن أفكارنا أو نحددها بالحركة) الخ.. إننا ننفذ جميع هذه الحركات عن طريق عضلاتنا فنحن نتكلم بعضلات الحلق، بالحبال الصوتية، بالشفاه، ونحن نمشي بعضلات الأرجل وهكذا .. وفي كل وضعية من الوضعيات التي نتخذها إنما يتوجب على عضلاتنا أن تؤدي هذا الجهد أو ذاك ، أي أن تصرف لها هذه الكمية من الطاقة أوتلك.

ولنعد إلى المصدر الذي نستقي منه معلوماتنا من أجل المشهد، أي إلى الحياة، بإمكاننا التقصي والتأكد بكل سهولة من أننا نحتاج إلى ذلك القد من الطاقة العضلية بقدر ما هو ضروري للوضعية التي نحن نحتاج إلى ذلك القدر من الطاقة العضلية بقدر ما هو ضروري للوضعية التي نحن فيها دون زيادة أ نقصان فإذا ما توجب علينا رفع شيء بزنة كيلو غرام واحد، فإننا نستهلك جهداً لكيلو غرام واحد. وإذا كنا واقفين فإن عضلات أرجلنا تكون مشدودة بقدر حاجتها إلى إسناد جسمنا. وهذا ما يحدث لنا في الحياة بشكل غريزي دون أن نفكر بذلك. فنحن دائمو الانبساط العضلي في الحياة

إن هذا القانون الحيوي (تماماً كما هو الأمر مع مسألة الانتباه) شرط لا بد منه على خشبة المسرح أيضاً: عليه أن يستهلك ذلك القدر من الجهد العضلي قدر ما يحتاجه لكل وضعية معطاة يكون فيها، فلا يجوز له في أي نشاط يقوم به أن يقدم مزيداً من الطاقة

العضلية (التوتر الزائد اللزوم) ولا أقل من المطلوب. وإذا ما رفعنا في أحد المشاهد شيئاً خفيفاً في واقع الأمر، إلا أنه يتوجب أن يبدو ثقيلاً علينا هنا أن نحمله بقوة أكبر مما يستوجبه الوزن الحقيقي للشيء. ففي حالة رفع هذا الشيء "الثقيل بخفة واضحة دون شد عضلي مناسب لما هو مطلوب فإن جهدكم سيبدو بعيداً عن الواقع، ولن يكون مقنعاً. وإذن مانقوم به في الحياة غريزياً دون تفكير يتوجب علينا أن ندركه، أن نتعلم التحكم به بإرادتنا وعكسه على خشبة المسرح.

ولبلوغ هذا الهدف، دعونا نختبر جميع جهازنا العضلي، ولنتعلم كيفية التحكم به. لنتذكر مرة ثانية مما تقدم أنّ التخلص من التشنج العضلي يتم فقط من خلال الانتباه العضوي، التركيز على موضوع ما حيث نكون في حالة كهذه وكأننا نسينا العضلات انعدام المهارة الجسمانية والجمود والتشنجات تختفي في حالة واحدة وحسب وذلك عندما نجبر أنفسنا على متابعة الموضوع المقرر لنا بانتباه وبشكل حقيقي.

لندرك، عندما نتحدث عن الشعور المزعج الذي ينتاب المرء الواقف أمام مستمعين، بأنه هنا بالذات ثمة طاقة عضلية زائدة عن اللزوم، توتر زائد عن الحد، والذي ينشأ من الارتباك الناتج عن مراقبة الآخرين لكم!

جربوا كم يتوجب عليكم أن تصرفوا من القوة (من طاقة عضلية)لأجل تحويل كرسي من مكان إلى آخر في غرفتكم، وكم تصرفون من التوتر الزائد عن اللزوم لنفس الجهد على خشبة المسرح

عندما ينظر الجمهور إليكم. جربوا إن لم تكن ذراعكم الأخرى متوترة بما يزيد عن اللزوم رغم أنها لا تحمل شيئاً، أو أن قفاكم أو منكباكم في حالة استرخاء.

قوموا بأداء التمارين التالية: استرخوا عضلياً وأنتم جالسون على الكرسي ولا تدعوا أي توتر إلا بقدر ماهو ضروري لبقائكم جالسين على كرسي! حاولوا التأكد بأنفسكم (وليتأكد المدرس أيضاً ذلك) إن كانت أذرعكم، قفاكم، مناكبكم، وجهكم، عضلات الأرجل في حالة استرخاء أم لا دعوا عضلاتكم مسترخية إلى الحد الذي تشعرون بها ضعيفة! ثم شدوا على عضلات أحد الذراعين (أما باقي العضلات فدعوها في حالة استرخاء)، ثم شدوا على عضلات الأذرع الثانية، بعدها على عضلات الأرجل ثم عضلات المناكب، القفا (دون أن تتقيدوا بتتابع معين) وهكذا حتى توصلون الجسم كله إلى حالة الشد!

تعلموا التحكم بدرجات متنوعة من التوتر العضلي وتحويل الطاقة العضلية من موضع إلى آخر من الجسم ! مثلاً أن يكون الجسم كله مسترخياً عدا الأرجل فتكون متوترة نوعاً ما، أو أن تكون الذراع اليمنى والرجل اليمنى متوترة جداً بينما الأطراف اليسرى مسترخية جداً اجلسوا أو تمشوا في حالة كهذه وراقبوا أنفسكم بأنفسكم أو أحدكم الآخر لمعرفة مدى نجاحكم في ذلك!

إن السيطرة على جهازكم الجسماني يساعد مباشرة في عملكم مع الدور: في بحثكم عن طريقة مشية الشخصية الممثلة أو طريقة تصرفاتها..الخ

كأن تمشوا باسترخاء تام عدا أن يكون قفاكم مشدوداً أو متوتراً كما هو الأمر مع الإوزة ألا يمكن لذلك أن يكون سمة لدور من الأدوار؟ أو ألا يساعد هذا في المظهر الخارجي في الكشف عن الطبيعة الداخلية لهذه الصورة أو تلك؟ عليكم مثلاً أن تمثلوا دور السكران، وهو الشخص الذي لا تستجيب عضلاته له: أن يسير باستقامة لكن عضلاته "تأخذه" جانباً، إنه يريد أن يتكلم بوضوح، لكن لسانه يتلعثم وهكذا

إن تمارين التحكم الواعي بعضلات جسمكم لهي مفيدة لكم في جملة من حالات العمل مع الدور، بدءاً من البحث عن طبيعة حركات الشخصية الممثلة

من ثم قوموا بتأدية مثل هذه التمارين بربطها مع التمارين السابقة لتهيؤكم للفصول اللاحقة من عملنا

التبرير

ليأخذ كل طالب منكم لدى إشارة مدير المرور (التصفيق مثلاً) وضعاً مادون أن يفكر به مسبقاً، لكن كيفما كان ليكن دون أي توقع حتى لو كان وضعاً غير جميل. ثم ومن دون أن تغيروا وضعكم هذا، تحكموا بأنفسكم. استرخوا عضلياً، أي اكتفوا بأن يؤثر فقط ذلك القدر الضروري والكافي من الطاقة للوضع المعطى!

وأخيراً حاولوا إعطاء تبرير الوضع المعطى. إننا سنوضح لاحقاً ما معنى كلمة (مصطلح) "التبرير (ايجاد سبب) إلا أنه من الضروري قبل ذلك القول اننا قد اقترينا هنا من الشخصية المركزية لنظامنا،

أي من قضية أساس عملنا على خشبة المسرح ويتوجب في جوهره - كما سترون ذلك لاحقاً - أن يكون مبرراً

ولنعد إلى الحركة التي قمنا بها تبعاً للإشارة المعطاة! لنفترض أنكم مددتم أذرعكم إلى الأعلى لقد أديتم هذه الحركة بطريق المصادفة، دون أن تهيئوها مسبقاً، دون أن تتوقعوا أنتم أنفسكم. والآن حاولو أن تفكروا أو تتصوروا الغرض الذي من الممكن أن نضيفه على هذه الحركة في الحياة أو أي مجال آخر، ما هو السبب - في الحياة - الذي يستدعي لدينا مثل هذه الحركة! لنقل أنكم رفعتم أيديكم كي تنشروا الغسيل المعلق على الحبل في الباحة، أو لكي تمسكوا بالحقيبة الساقطة من الرف العلوي لعربة القطار (مثل هذه المقاصد لتبرير حركة واحدة قد نجد منها عدداً بلا حصر)وإذا أصاب تصوركم المعنى الصحيح، أي غرض الحركة التي قمتم بها، تكون هذه الحركة، تكون هذه الحركة، الوضع، مبررة فلن تكونوا هنا واقفين مرفوعي الأذرع ، إنما ستكون هذه الوضعية ضرورية لكم من أجل هدف محدد - لأجل أن تمسكوا بالحقيبة الساقطة المتخيلة. والآن بعد أن وجدتم تبريرا، ستجدون بأنفسكم و(المدرس أيضاً) الفرق بين الحركة المبررة وغير المبررة. ستكون هذه الحركة في الحالة الأولى (بعد التصفيق) وكأنها بلا معنى أما في الحالة الثانية (بعد إيجاد السبب) فإنها ستحمل معنى ستصبح مفهومة ليجد كل واحد من المشاركين سبباً للوضع الذي اتخذه وليكرر هذا الوضع وفي ذهنه السبب المكتشف

أدوا التمارين الآتية ليقرر المدرس ثلاث أو أربع حركات يتوجب تتابعها وراء بعضها، دون أن تفكروا بها مسبقاً، ولا أن تربطوها ببعضها!

فمثلاً

١- إرفعوا اليد اليمنى

٢- ضعوها على جيبكم

٣- أدخلو يدكم اليسرى على جيبكم

حاولوا سبب لكل من هذه الحركات على انفراد ثم أرطوا، في الوقت نفسه، جميع هذه الحركات بسبب مشترك واحد! مثلاً

١- تهدئون ضجيج القاعة (ترفعون أيديكم كي تجلبوا الأنظار إليكم)

٢- تريدون تذكر بداية كلمتكم

٣- تبحثون عن الملاحظات - رؤوس الأقلام - التي تتكون كلمتكم منها (تدخلون يدكم اليسرى في جيبكم)

بهذا الشكل تكونون قد وجدتم غرض كل حركة على حدة وربطتموها بسبب واحد: هذا هو الشكل الذي قد يكون تصرفكم عليه عند ابتدائكم بإلقاء كلمة اجتماع

ان سلسلة الحركات هذه يمكن تبريرها بأسباب عديدة - تصوروا ظروفاً أخرى غرضاً آخر للحركات وهكذا.....(جربوا إيجاد تبريرات أخرى خاصة بكم لهذه لاحركات المقترحة)

والآن دعونا نتابع فقد سبق أن قلنا: أن التبريرات، جدوها

بماذا نجد التبريرات؟ بتصوراتنا الخلاقة أو بما سندعوه: الخيال الخلاق



رابعاً

الخيال الخلاق

الخيال الخلاق

يمتلك المرء هبة الخيال الخلاق، القدرة على التخيل، أي جمع وربط ظواهر حياتية متفرقة في ظاهرة جديدة خاصة. أن المرء لا يستطيع تصور شيء غير موجود، بإمكانه ربط الأجزاء الموجودة المتباينة في كل واحد، وبهذه الطريقة يخلق صورة فنية جديدة، وهذا ما يبرهن الخلق الصوري لديه خياله الخلاق.

إن قدراً معيناً من الخيال الخلاق هو خاصية ضرورية للفنان، والتي يتوجب علينا أن ننميها فينا بكل الوسائل الممكنة.

تصوراً بأن عليكم دراسة دور بولشوف في قطعة أستروفسكي "اليد تغسل اليد"! إنكم ستتعرفون، من خلال المادة المسرحية، إلا انه تاجر ثري، شخص محدود، تخافه عائلته كثيراً، وستعلمون أن بولشوف يهيئ لعملية احتيال عن طريق إعلان الإفلاس، لكنه في الأخير يصاب بخداع من قبل محتال أكبر منه - بود خفالوزين - كذلك تتعرفون إلى المدة التي عاشها، ومنها خلق أوستروفسكي أبطاله - عالم التجار - التجار الصغار، المشاغبين، الموظفين، الأغبياء، المحتالين أن يوقعوا بعضهم ببعض لكي يتنعموا على حساب الآخرين. اقرأوا آداب تلك المدة، ادرسوها على ضوء مصادرها التاريخية، تعرفوا على الأزياء والتقليعات ونوع الأحذية وطريقة التسريحة من خلال الرسم...الخ. لماذا تقومون بذلك كله؟ لكي تنتقوا من هذه المصادر جميعاً ومن تجاربكم الحياتية الخاصة أصدق صورة لشخصية التاجر بولشوف من وجهة نظركم، بدءاً من فكرته عن العالم، علاقته بالمحيط، بالعائلة، بمرؤسيه...الخ،وانتهاءً بالأحذية التي كان

يحتذيها . باختصار، فإن مظهره الداخلي والخارجي سيكونان نتاج تصوراتكم الخلاقة الخاصة بكم، أي نتاج خيالكم الخلاق. وكلما سهل تحكمكم بهذه القدرة (الخيال الخلاق)، كلما كانت الصورة التي ستمثلونها أغنى، وبهذا تكون أكر امتلاءً، أكثر صدقاً وتعبيراً، أكثر حقيقية وإقناعاً

ابدأوا تطوير خيالكم بتبرير الوضع والحركات المنفردة ذاتها التي تحدثنا عنها فيما سبق. فكلما كان التبرير الذي يمليه عليكم خيالكم أكثر دقة أو أصوب كان التمرين أكثر فائدة وصحة. برروا (أوجدوا البواعث) أوضحوا الحركات بأكبر دقة ممكنة، إذ من الممكن تغيّر الحركة قليلاً بعلاقتها مع التبرير (على أنْ تبقى في جوهرها دون تغيّر).

ولنعد الآن إلى رفع الأذرع. لنتذكر أننا قد تناولنا في التبريرات المقترحة (واتي يمكن أن تكون بلا حصر) رغبة الإمساك بالحقيبة الساقطة من الرف العلوي لعربة القطار. حددواً وطوروا هذا التبرير: ما نوع الحقيبة، ما وزنها، أو ماذا يوجد في داخلها، لماذا أنتم في عربة القطار، لماذا سقطت الحقيبة، ما الذي حدث لحد هذه اللحظة، وماذا سيحدث فيما بعد......الخ. باختصار، ليبتدع خيالكم أحدوثة كاملة بخصوص التمرين هذا. سيكون في ذلك تبريراً للوضعية المعطاة من خلال خيالكم الخلاق أيضاً. حاولوا وحسب أن تبقوا خيالكم في إطار الحقيبة الحياتية، أي أن تروا كل ما تتحدثون به في الصور الحياتية الموجهة من قبل خيالكم إلى الحقيقة المعطاة،

إلى المثال المعطى، الذي بإمكانه أن يكون مختلفاً، مثيراً للانتباه، ولكنه محتمل الحدوث في الوقت نفسه.

فإذا أحسستم بأنفسكم بعيدين عن إطار الاحتمال وعن إمكانية أن يحدث ذلك في الحياة، عن التصور الكلي العام (وكما يقال دون هدف أو موضوعية)، فإنكم بذلك تتعرضون لخطر الوقوع في أخطاء، ولسوف يتحول نمو خيالكم إلى تخيلات عديمة المعنى وغير مثمرة، لا يحتاجها الممثلون في خلق صورهم. على الممثل أن يمتلك خيالاً دفاقاً، وعليه أيضاً أن يعرف إعطاء المعنى للصور التي يبتدعها خياله. عليه أن يقود خياله إلى هدف محدد، أن يتخيل بشكل نافع.

التبرير إذن يتم في التخيل. وما تم تبريره إذن، يتوجب أن يتشكل من كل ما يجري على خشبة المسرح - فكل نشاط، كل حركة، كل فكرة، وكل نظرة يتوجب أن تكون مبررة على خشبة المسرح (مستدعاة بباعث ما) وأن تكون عملية (أي أن تمتلك هدفاً ما).

العلاقة على خشبة المسرح

تجلس الممثلة التي تمثل دور لبيوتشكا (في مسرحية أوستروفسكي: اليد تغسل اليد)، على خشبة المسرح، في غرفتها المبنية خصيصاً لهذا الغرض، وتقول الكلمات الأولى من حوارها، وهي مرتدية ملابس خيطت تبعاً لأزياء تلك الحقبة والتي تلبسها للمرة الأولى. لقد قلنا فيما سبق أن تمثيل دور بشكل جيد يعني إقناع المتفرج، إجباره على التصديق بأن لبيوتشكا تجلس أمامه. ونحن لا نبلغ ذلك إلا إذا عاشت الممثلة وهي على خشبة المسرح حياة لبيوتشكا، وهذا معناه أن

تتصرف (تتعامل) مع كل العالم المسرحي غير الحقيقي المحي دبها كتصرفاتها مع الحقيقة، كتصرفها مع الواقع الحيّ.

عليك وأنت تمثلين دور لبيوتشكا أن تتصرفي مع معدات غرفة لبيوتشكا كتصرفك مع الأشياء التي اعتدت أن تلبسيها يومياً، مع الممثل الذي يمثل دور بولشوف وكأنه والدك الذي ترينه يومياً، ويتوجب أن يكون شاربه ومشيته وصوته معروفة لديك، كأنها شارب ومشية وصوت والدك. إننا إذا ما تنبهنا، في الحقيقة، إلى كل ما يحيط بنا على خشبة المسرح جيداً، نرى أنه يشكل الشروط غير الحقيقي: الديكور، الأزياء، الإكسسوار، الممثلين الآخرين، بل حتى أنتم أنفسكم بقناعكم. على الممثل أن يتصرف مع كل تلك الأشياء كتصرفه مع الحقيقة، كتصرفه مع شيء طبيعي، كما لو كان هو الآخر مقتنعاً بأن كل ما يحيط به على خشبة المسرح إن هو إلا واقع حي، وإجبار المتفرج في الوقت نفسه على تصديق ذلك. هذه هي تماماً النقطة المركزية لمنهجنا في العمل مع الدور.

ولأجل أن تتصرفوا بالجدية نفسها في تصرفكم مع اللا حقيقة المحيطة بكم على خشبة المسرح كتصرفكم مع الحقيقة، فإنكم في حاجة إلى أن تؤكدوا هذه العلاقة بشكل صحيح؛ عليكم إيجاد التبرير بواسطة خيالكم الخلاق. وبكلمات أخرى، فإن الخيال الخلاق هو الطريق إلى التبرير، والتبرير هو الطريق إلى العلاقة، والعلاقة على خشبة المسرح هي بالتالي كل شيء.

إن مجمل صورة المشهد تتكون من جملة علاقات مكتشفة من قبل الممثل لدور معطى (علاقات مع الشخصيات الفاعلة الأخرى، مع

الأحداث، مع الأشياء) إن عمل الممثل مع دور يرتكز بشكل رئيس في اختيار وترتيب جملة العلاقات هذه وفي تبريرها بوساطة الخيال الخلاق.

وسنتحدث عن ذلك مرة ثانية، أما الآن فإننا سنهتم بتمارين حول العلاقة على خشبة المسرح.

خذوا شيئاً لا على التعيين، قبعة مثلا، ضعوها على طاولة أو على الأرض، وحاولوا أن تتصرفوا معها وكأنها جرذ، وكما لو أنكم صدقتم - مسرحياً - أنها لم تعد قبعة وإنما جرذ، ولأجل أن تجدوا علاقة جادة بالقبعة كجرذ، برروا ذلك بخيالكم، أي نوع من الجرذان هو، كم هو حجمه، ما هو لونه، بأي شيء يمكن - في تصوركم - أن تحتوي القبعة على شكل الجرذ.

هنا يتوجب عليكم أن تتذكروا الأشياء بقوة: عليكم أن تروا بأعينكم الشيء الذي تناولتموه كموضوع بنفسه، قبعة؛ لكنه يتوجب عليكم أن تجدوا علاقة بلونها، وشكلها وجميع صفاتها الأخرى وكأنها ليست قبعة بل جرذاً؛ وكما لو أن صفات القبعة (الشكل، اللون، المادة) ليست صفات القبعة وإنما هي صفات جرذ.

لنعتقد أن قبعتنا هي جرو قريب إلى نفسنا، ولنبحث عن علاقة القبعة وكأنها جرو صغير، ولنبرر هذه العلاقة. كلما كان تبرير الجرو المتصور أوسع - أي هو الرأس، الذنب الأرجل، الأذنان - كلما سهل علينا أكثر إيجاد العلاقة، كلما كانت القبعة ستمثل بين أيدينا دور الجرو بشكل أصدق. جربوا وأنتم جالسون في صف أن تلعبوا مع هذا الجرو (القبعة) .

وبعد أن تكونوا قد لعبتم معه ناولوه بحذر (أو كما تشاؤون بحسب علاقتكم) لأيادي جاركم. سيكون دوره الآن أن يحاول إيجاد علاقة بالقبعة التي استلمها على أنها جرو، ثم يسلمها للآخر وهكذا. فإذا كنتم قد بررتم بانتباه وبشكل صحيح علاقتكم هذه (مثلاً مقدمة القبعة تمثل خطمه، الجهة المعاكسة تمثل ذنبه، أعلى القبعة يمثل الظهر، وأسفلها البطن) فإنكم بالتالي سترون بأنفسكم وستشعرون بأنه ظهرت لديكم علاقة صحيحة بالجرو، الذي ترون أنه ليس جرواً وإنما قبعة. إن أولائك الذين يحبون الجرو سيلاعبون القبعة في هذه اللحظة بمودة، أو أنه سيغضبون إذا ما أخذ أحدهم القبعة من (ذيلها) ورمى بها بعيداً. إن هذا مثال جاد (وسيكون ثمة أكثر منه عندما تبتدعون أمثلة أخرى) للعلاقة باللا حقيقة (نعرف ونرى أنها قبعة وليست جرواً) وكأنها مع الحقيقة (كما لو كان جرواً حقاً). وكأننا هنا نجبر أنفسنا كي نصدق بكل سذاجة بأن هذا الشيء ليس هكذا وإنما هو شيء آخر تماماً، وفي الوقت نفسه نجبر المتفرج على تصديق ذلك.

لنتذكر كيف يلعب الأطفال بسذاجة وجدية! وكيف يكونون مقتنعين تماماً وهم منحنون فوق العصا وكأنها حصان. إن الطفل يرى العصا (وإلا كان مختل العقل)، لكنه يتصرف معها بشكل جاد كتصرفه مع حصان. اسألوه: ما هذا الذي تمتطيه، ترون أنه يصطدم ويقول إنها عصا، إلا أنه أثناء اللعب عندما يترك لوحده مع نفسه، فإنه يكون مقتنعاً بأنه يقفز على ظهر حصان جميل. إن هذه (الجدية)، هذه السذاجة الخاصة بلعب الأطفال يجب أن تكون خاصتنا نحن أيضاً

في عملنا على خشبة المسرح. إن العلاقة على خشبة المسرح هي من أكثر الأقسام أهمية في عملنا، والتي تجمع في كلٍ واحدٍ، جميع الأجزاء سابقة الذكر من منهجنا. إن كل ما يحيط بنا على خشبة المسرح - الديكور، الأشياء، الحوادث التي نشارك فيها، الكلمات التي نقولها أو نسمعها، الناس الذي نلتقيهم على خشبة المسرح (زملاؤنا) - كل ذلك يكون في الواقع مشروطاً، غير حقيقي، مركباً، منتقى، مدروساً ومنقولاً إلى خشبة المسرح ضمن العرض المعطى لتقديم المسرحية إلى المتفرجين. ونحن، الممثلين، مثلنا مثل المتفرج تماماً، نعرف مسبقاً أن كل ما يجري على خشبة المسرح لا يجري واقعياً، وإن الممثلين ((يلعبون)) (يمثلون) وإن العرض

((لعبة)) (تمثيلية) كذلك نعرف أنه كلما نجحنا في إقناع المتفرج بأن ما يجري على خشبة المسرح هو الحقيقة، أجبرنا المتفرج على الإيمان بالحياة المسرحية المبتدعة من قبلنا؛ وغدت مسرحيتنا أحسن، وكان عرضنا المسرحي أحسن.

بأية طريقة يمكننا أن نملي هذا التأثير على المتفرج؟ علينا قبل كل شيء أن نتعامل مع اللا حقيقة المحيطة بنا على خشبة المسرح (من وجهة النظر الحيوية) كتعاملنا مع الحقيقة.

إن الإيمان المسرحي، العلاقة الجادة بالمفترض وكأنه حقيقة هي من وسائل الممثل. والتحكم بها يمكن الممثل من شد المتفرج إليه بأن يعيش وينفعل مع مشاعر الدور وبهذا يجعل المتفرج ينفعل معه.

كيف نتوصل إلى هذه العلاقة الجادة بالمفروض وكأنه حقيقة، بالحدث على خشبة المسرح وكأنه حدث حقيقي؟ بالتبرير.

فبدون التبرير تكون أفعالنا وكلماتنا على خشبة المسرح غير حقيقية، غير معقولة، وبالتالي غير مقنعة للمتفرج. عندما أقول لكم أو لزميلكم - على خشبة المسرح - بأني (تمشيت في شارع آربات (سارع في موسكو حيث يوجد مسرح فاختانجوف)، فإن هذه الجملة ستحمل بالنسبة إلي (وإلى زميلي إلى المتفرج) محتوىً حيوياً، إذ سترتبط لديّ مع الاسم ((آربات)) جملة طويلة من التصورات: الإسفلت المرصوف به الشارع، الشوارع الجانبية الممتدة يميناً ويساراً، السيارات، الباصات، حرص ذو قفازات بيض، واجهات المحلات.....الخ. وسيكون للكلمة (آربات) ماهية، سيكون لها معنى، ستصدح بصورة صادقة، بصورة مقنعة، ذلك لأني أعرف عمّاذا أتحدث.

وهكذا مثلاً، عندما يخبر فومينيشنا، في الفصل الأول من المسرحية الكوميدية (اليد تغسل اليد)، يخبر كل من ليبوتشكا وأجرافينا كوندرايتفنا بان أوستينيا ناموفنا قادمة، على الجميع الموجودين على خشبة المسرح أن يتلقوا اسم اوستينيا ناوموفنا لا كمجرد صوت أو كلمة بدون معنى، ولكن كاسم مرتبط بإنسان حي معين، كاسم يستحضر جملة من التصورات عن ذلك الشخص وعن مظهره الخارجي، ملابسه، مشيته، صوته....الخ. كاسم يستحضر هذه العلاقة أو تلك مع صاحبه.
هكذا يتوجب أن يقوم ويحمل مضموناً، كل ما نقوله ونفعله على خشبة المسرح.

علينا أن نعرف أنفسنا (في الدور) وكذلك الشخوص الأخرى التي تحيط بنا وتتعامل معنا على خشبة المسرح. تماماً كما أعرف نفسي والآخرين من حولي في الحياة نفسها. أن التقويم هذا شبيه بوضع أسس حقيقية أثناء خلق الصورة الفنية، ومن ثم وحسب، يقوم الدور والعرض المسرحي صحيحاً ومتيناً فوق هذه الأسس.

إننا نبرر الحالة المسرحية من خلال دراسة الحقيقة التي علينا تصويرها على خشبة المسرح، ومن خلال خيالنا الخلاق، الذي يسترفد من المعلومات البحوث عنها ومن مراقبتنا الحيوية للسمات الضرورية في حالتنا، كل على انفراد، وبربطها ببعضها نحصل على تبرير مجمل الدور. لماذا نعتبر العلاقات المسرحية نقطة مركزية لعملنا؟
لأن أية صورة فنية تتكون في أساسها من علاقات متنوعة بمحيطها، وكل دور من الأدوار يظهر وكأنه منسوج من علاقات. ومعرفة تحديد هذه العلاقات والتحكم بها مسرحياً، يعني في الأساس تمثيل الدور بشكل صحيح.

يمكن إيجاد عدد لا حصر له من التمارين عن العلاقات. ولتبدأوا بأبسطها والشبيهة بتلك التي أعطيناها في المحاضرة السابقة! ولتأخذوا مثلاً، طابورية (مقعد تركي) لتتعاملوا معها كالآتي:
١ـ على أنها كورة زنابير.

٢ـ على أنها مأوى كلب شرير، عليكم المرور عبره إلى سلة تحوي طعاماً لذيذاً....الخ، تصرفوا تجاه ما تقرأونه في كتاب تصرفكم تجاه نص مضحك جداً أو حزين جداً! وليراقبكم المدرس، وعندما يتبين أن تصرفكم تجاه (تعاملكم مع) الموضوع المتفق عليه صحيح، وأنكم أنتم أنفسكم تشعرون بأنكم حقاً تصرفتم تجاه المقعد، لنقل كتصرفكم تجاه سلة فيها طعام (أي بررتم هذه العلاقة)، انتقلوا إلى تمرين آخر (إلى المقعد باعتباره مأوى كلب....الخ)



خامساً

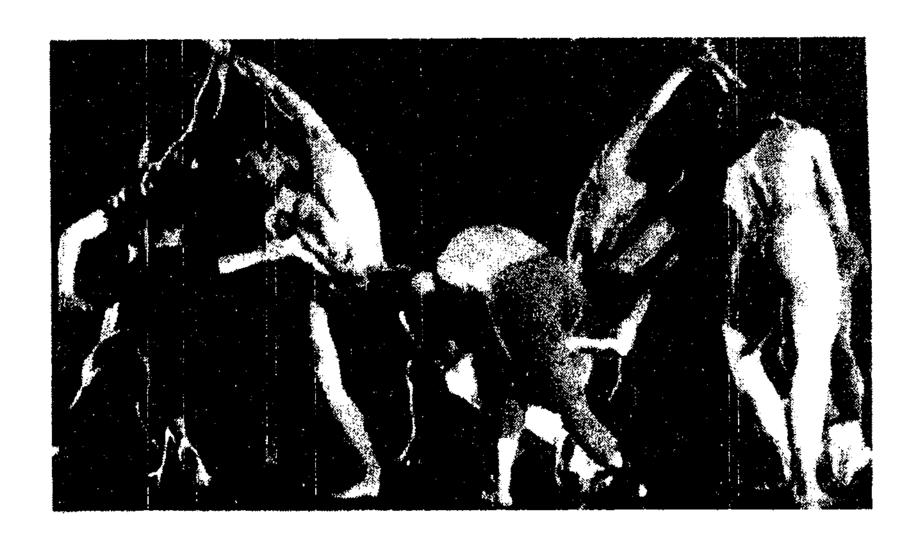
الانفراد على خشبة المسرح

الانفراد على خشبة المسرح

لاحقاً، عليكم توسيع دائرة الموضوعات التي لكم أن تحددوا علاقة مسرحية معها! أدوا التمارين التالية: ادخلوا خشبة المسرح (في ساعات التمارين وبحضور التلامذة الآخرين) مقتنعين تماماً بأنها غرفتكم! ابحثوا عن العلاقة مع الأشياء المحيطة وكأنها أشياؤكم التي اعتدتموها، وافعلوا في (غرفتكم) ما تشاؤون: اقرأوا، ذاكروا دوركم، خيطوا، اكتبوا، اختاروا أي نشاط كان والذي تقومون به لو كنتم وحدكم في بيتكم! سنسمي هذا التمرين بـ(الانفراد المسرحي). ثم اتفقوا على أنكم وحيدون في غابة! هنا يتوجب أن تغير العلاقة مع الموضوعات تبعاً للتبريرات المناسبة. وهكذا تتعاملون مع الكراسي وكأنها جذور، جذوع، أشجار....الخ. اختاروا أي نشاط تشاؤون: تمشوا، تمددوا، فكروا بأمر ما ....الخ! حاولوا أن تجربوا كما لو أنكم تضيقون انتباهكم على حلقة الأشياء الخاصة بالمكان الذي تعلمنا أن نفترضه المشهد المسرحي، ولنشعر هناك بانفراد تام (مع حضور المتفرجين)!

فإذا ما حددنا أن المشهد (غابة) وأنكم ستبحثون عن علاقة حقيقية بالغابة، فإن أفكاركم ومشاعركم ستتحول بالتدريج إلى ما كانت ستكون عليه لو كنتم حقاً في غابة. إنكم ستتمشون حول الكراسي وتبحثون عن نبات الفطر، ستعثرون على مسار ولسوف تندهشون كيف أمكن له أن يتواجد في غابة، وهكذا... سيظهر لكم نتيجة جملة هذه التبريرات علاقة صحيحة مع المحيط، وستصدقون أنكم كنتم في غابة، وهكذا ستصبح أفعالكم صحيحة، ستكون متجاوبة مع وسط يشبه الغابة، وستشركون المتفرج معكم في أن يتعامل مع المشهد كتعامله مع غابة.

ليؤد كل واحد منكم تمارين كهذه على (الانفراد على خشبة المسرح) (في غابة، في حقل، على ظهر سفينة، في بيت....الخ) من ثم احكموا على أكثركم تفوقاً في بلوغه الحالة، ولماذا وفق إلى هذه الدرجة من الصدق! استمروا، إلى جانب هذه التمارين، على تمارين العلاقة وتغير العلاقة بالأشياء، بالحقائق وبالمشاركين معكم. مثال ذلك: وصلتم إلى البيت ووجدتم رسالة تحمل خبراً ساراً أو محزناً...الخ. تعاملوا مع عصا على أنها: ١ـ بندقية، ٢ـ أفعى، ٣ـ آلة موسيقية.....الخ! اصعدوا على خشبة المسرح اثنين اثنين وابحثوا عن علاقة أحدكم بالآخر (بدون كلمات، بصمت): ١ـ أحدكم يخاف الآخر؛ ٢ـ أحدكم يعجب بالآخر؛ ٣ـ أحدكم يغضب على الآخر... وهكذا. تذكروا أنكم كلما بررتم علاقتكم بشكل أدق، كان تعاملكم مع الأشياء والحقائق وغيرها أكثر صحة! مثال ذلك: حددوا في تمرين الرسالة نوع الرسالة، من أين جاءت، ممن جاءت، ما نوع الخبر الذي فيها .....الخ؛ في تمرين (الخلاف): لماذا نشأ؟ أين تم؟ من أين أنتم قادمون؟ وهكذا.



سادساً

تذكر الفعل الفيزيائي (الجسماني)

تذكر الفعل الفيزيائي (الجسماني)

لننتقل إلى تمرين لاحق أكثر تعقيداً بخصوص العلاقات: حاولوا أداء فعل ما بدقة، مثلاً: إنارة سراج، ولكن دون سراج ولا كبريت؛ أدوا ذلك مع تصور الشيء فقط!

تذكروا تعاملكم مع الكبريت، كيف كنتم ترفعون الاسطوانة الزجاجية، تذكروا أبعاد هذه الأشياء ووزنها ومادتها وأدوا بأكبر دقة ممكنة جميع الحركات الواجبة لذلك! ـ خيطوا ـ أدخلوا الخيط المتخيل في الإبرة المتخيلة وخيطوا الزرار المتخيل! (عليكم أن تختاروا أفعالاً بسيطة ومعروفة: تكسير الخشب، أعداد السماور، صيد السمك، غسل الملابس، كيّ الملابس، كتابة رسالة....الخ. تخيلوا هذه الأفعال وأدوها بأدق التفاصيل).

ليختر كل واحد منكم فعلاً ما (ليكن بسيطاً في البداية) وليؤده أولاً في البيت وحده، ثم يعيد أداءه في الدورة. وليقم الآخرون بالتصحيح، حاولوا أن تؤدوا الفعل في هذا التمرين بأكبر دقة، بأكبر صدق وأكبر وضوح ممكن أجل (تذكر الأفعال الجسمانية).

هنا كأننا نجمل كل ما سبق ذكره: أن يكون انتباهكم مركزاً بشكل عضوي (حيوي) على هذا الموضوع (الشيء) أو ذاك: أن تكونوا مسترخين عضلياً؛ أن تبرروا علاقتكم بالموضوع (الشيء) غير الموجود كما لو كان موجوداً، وذلك بخيالكم الخلاق. وبكلمة موجزة، فإن جميع عناصر (أجزاء) منهاجنا عن عمل الممثل ترتبط هنا في كل واحد. وتبعاً للنتائج التي

ستظهرونها في هذا التمرين، يمكننا أن نحكم بكل ثقة على مدى نجاحكم في التمكن من التمارين السابقة، سنبدأ في المحاضرة اللاحقة بتناول قسم كبير جديد عن ـ التعامل (التصرف) على خشبة المسرح، إلا أننا سنقطع الآن للخطة تتابع شرح منهاجنا لنحاول أن نريكم كيف يمكن استخدام كل ما تعلمناه في عملنا مع الدور.

اختاروا، بشكل مجزأ، لحظةً تكونون فيها الشخص المتعامل على خشبة المسرح! مثلاً، ليبوتشكا في بداية الفصل الأول من (اليد تغسل اليد)، أو بود خفاليوزين في مكتبة. برروا هذه الحركة، أوجدوا العلاقة الصحيحة؟ مكان الحدث، بالأشياء المحيطة بكم، برروا سلوككم في دور الشخصية المتعامل معها! حاولوا مثلاً، أن تتصوروا كيف يعيش بود خفاليوزين، كيف يسلك في البيت، في المتجر، كيف يحسب النقود، كيف يقوم بتسجيل الحسابات في الدفتر التجاري....الخ. ابحثوا عن علاقته بشخصيات المسرحية الأخرى المتعاملة معه: كيف يستمع بود خفاليوزين إلى سيده، كيف يلتقي بليبوتشكا، في حب من منهن يقع، كيف يتواجه مع ريزيولوجينسكي، لمن يعطي قيمة أقل كإنسان "تافه" والذي يحتاجه في الوقت نفسه كمساعد في عملية إعلان بولشوف إفلاسه الدنيئة.

حاولوا من خلال دراستكم للمواد المسرحية وبواسطة خيالكم الخلاق أن تتخيلوا جميع صور الحياة التي تمثلونها: كيف عاش طفولته، كيف ترعرع، كيف تبلورت شخصيته، ما الذي يفعله طوال اليوم، ماذا يجب؟، ما الذي لا يحبه؟، ماذا يريد؟، عماذا يبحث في الحياة؟...الخ. تصوروا الصورة التي تمثلونها في أكثر الحالات الحيوية تبايناً، وحاولوا في الدورة أن تتعاملوا على خشبة المسرح ضمن هذه الحالات، لحين ما تشعرون ـ أنتم أو أولئك

الذين يراقبونكم ـ لأنكم تمكنتم من تقمص هذه الصفات، وإنكم تسلكون كما كان يتوجب أن تسلك الشخصية المتعامل معها التي تمثلونها في الحالة تلك.

جربوا أن تختاروا وأن تقوموا بسلسلة تمارين حول العلاقة بزميلكم من المقطع نفسه: ليبوتشكا بملابسها الجديدة أمام المرأة مع إجرافينا كوندراتيفنا. ابحثوا عن العلاقات بين هذين الشخصين! ما هي العلاقة التي تمتلكها الأم نحو ليبوتشكا؟ تحبها كثيراً، تعجبها ليبوتشكا، كذلك ملابس ليبوتشكا وكل ما عليها يؤدي بها إلى فرح غامر. كيف تسلك ليبوتشكا تجاه والدتها؟ إنها تستقبل حب إمها بنوع من التعالي، أحياناً بغضب. لأنه وكما يبدو لها فإن حب الأم هذا لا يظهر بشكل "كيس أو رقيق بما فيه الكفاية. إنها عموماً تتصرف تجاه أمها باستعلاء. إنها تعتبر أمها إنسانة غير مرتب، ولا يستوعب "السلوك الصحيح"

ليجد الممثلون الدارسون لهذا الدور العلاقات في سلسلة من التمارين (من موضوعات المسرحية نفسها) وليتبادلوها فيما بينهم. على هذه الشاكلة تناولوا المسرحية كلها ولتجتمع الشخصيات المتعامل معها في حالات أخرى غير التي توجد في المسرحية! مثلاً، بودخفاليوزين يرتدي ملابسه بمعونة تيشكا، ليذهب إلى بولشوف طالباً يد ليبوتشكا؛ بولشوف وديزيو لوجينسكي يتصفحان كومبيالات ووثائق ودفاتر قبل إعلان الإفلاس الكاذب؛ يأتي ريزيو لوجينسكي إلى بولشوف في طلب نقود .....الخ. أدو هذه التمارين في البداية من دون كلمات قدر ما أمكن، ولكن بحيث تبررون صمتكم: ليس من الضرورة للكلام لذلك فإني أصمت؛ ستظهر لنا العلاقات من خلال النظرات، الحركات: مثلاً، الأم تساعد ليبوتشكا على

ارتداء الملابس، لتكن الأم متحمسة صمتاً، كذلك ليبوتشكا، لتغضب على سلوك الأم دون أن تقول أية كلمة، إلا في حالة ظهور حاجة عضوية (حيوية) ماسة لقول شيء، في هذه الحالة وحسب، يمكنكم أن تشرعوا بالكلام (بكلماتكم الخاصة بكم)، والتي تقررها العلاقات الموجودة.
أعيدوا جميع التمارين المؤداة بترتيب لا على التعين: تمارين الانتباه، استرخاء العضلات، تبرير الوضعيات والحركات، تمارين تنمية الخيال الخلاق، تمارين العلاقة وتغير العلاقة بالأشياء، بالحقائق، بالزملاء الآخرين، تمارين تذكر الأفعال الجسمانية وتمارين الانفراد أمام الجمهور

إن ذلك كله يهيئ لكم أيضاً مادة للعمل الجاري في رأسكم . ويهيؤكم للعمل الجاد المنهجي مع الدور، مع النص، مع بناء الشخصية للشخص المتعامل، الذي لكم أن تمثله.

الفعل (الحدث) المسرحي.

عندما نبدأ بقراءة أية مسرحية؛ تراجيدية، كوميدية، فاصل مسرحي، أو أي نوع من الإبداع الأدبي المعين للعمل المسرحي، فإننا نلتقي حالاً مع العبارات في كذا وكذا مشهد"، "الشخوص المتعامل معها". إن كلمة "الممثل نفسها تعني "المتعامل معه"، الشخص الذي يُتعامل معه. إن واجب الممثل هو خلق صورة مسرحية تترجم تعامل الأشخاص.
فكروا بسلوك المرء في الحياة وسترون أنه في تعاون مستمر! إلا أنه من الضروري فهم هذه الكلمة بشكل صحيح؛ فالتعامل يمكن أن يكون خارجياً من ناحية، أي مرتبط بالحركات التي تجبر المرء على تغيير موضوعه،

وداخلياً (نفسياً) من جهة أخرى، أي ما يدور في ذهن المرء والذي يستدعي لديه تغيراً في الحالات النفسية. لنفترض أنكم تفكرون بعمل شيء ما، إنكم ستصلون إلى قرار وتنفذون هذا العمل! هل يمكن تحديد متى "تعاملتم أكثر (عندما فكرتم، أم عندما علمتم ما فكرتم به؟) لا يمكن. ذلك لأنه بدون الأخذ بقرار التنفيذ (الفعل النفسي) لما كان العمل ممكناً أبداً (الفعل الخارجي).

إن الواقع المحيط بنا يؤثر فينا عبر حواسنا (البصر، السمع...الخ) وينعكس في إدراكنا (الأفكار والمشاعر) إن الأفكار والمشاعر التي تنشأ فينا تستثير هذا التعامل أو ذاك، والذي يؤثر بطريقته في ما يحيط. بهذا الشكل من التعامل أو التأثير المتبادل ترتكز العملية الحيوية أيضاً. إن التعامل الخارجي مرتبط بلا انفصام مع التعامل الداخلي وهو نتيجة له. لا توجد لحظة واحدة في حياتنا، ضمن هذه السلسلة من التأثير المتبادل مع المحيط وبالعكس، دون أن تكون ذات أهمية والتي تتكشف بالضرورة في التأثير الخارجي حتى في تلك اللحظات التي اعتدنا أن نسميها بـ (السلبية) (عديمة النشاط)؛ ونحن نضع هذه الكلمة بين قوسين لأن هذه السلبية مفترضة لا غير: إن حالة المرء هذه أو تلك لا تظهر في حالتنا هذه من خلال الفعل الخارجي. تصوروا مثلاً، أن عامل المقص في سكك الحديد الذي لا يؤدي عمله، لا يقوم بنشاط، يسبب اصطدام القطارات أو أن الحراس (السلبيين) تسرق منهم ممتلكات عامة. إن السكون الظاهري (السلبية) كان سبباً (استدعى) سلسلة من الأفعال والأحداث المعقدة.

فيم يكمن الفرق بين التعامل المسرحي والتعامل في الحياة الواقعية؟ أولاً، في الحياة تؤثر في أحاسيسنا موضوعات حقيقية واقعية تستثير فينا

أفكاراً ومشاعر وأفعالاً مناسبة لذلك. على خشبة المسرح لا توجد هذه المواضيع أو أنها معطاة شرطاً (فرضاً). إذن، ولأجل استحضار رد فعل مناسب، يتوجب علينا بوساطة مخيلتنا إحياء الوضوعات المسرحية كما لو كانت حية. ذلك هو السبب الذي يوجب على الممثل أن يمتلك خيالاً فذاً (تذكروا الفصل المتعلق بالتبرير، بالعلاقة المسرحية....) ثانياً، غالباً ما نتعامل في الحياة بصورة لا شعورية، لا ندرك الأسباب التي تحدد تعاملنا والغرض الذي نقصده من تعاملنا هذا، بينما يجب علينا فوق خشبة المسرح أن نعرف ما نقوم به ولماذا نقوم بذلك؟





سابعاً

الواجب المسرحي

الواجب المسرحي

لنتناول بالبحث سلسلة التأثيرات المتبادلة للشخص المتعامل مع محيطه، ولتكشفوا الأسباب التي تستدعي هذا الفعل أو ذاك، والغرض الذي يهدف إليه هذا الفعل - هذا يعني الطريق إلى خلق الصورة المسرحية. ومما لابد من إدراكه هنا، أنه لا يتوجب على الممثل أن يتعامل ويتحدث (الفعل الخارجي) بل عليه أن يجبر نفسه على أن يزيد ما تريده الصورة التي يمثلها (الفعل الخارجي)، وهذه مسألة أساسية. هكذا نضع الواجب المسرحي أمامنا، هذا يعني أن نحدد نوع الهدف الذي أقصده، أي ماذا أريد في اللحظة المعطاة من وجودي على خشبة المسرح، إن تنفيذ وتحقيق هذا الواجب يعني الفعل المسرحي في الوقت نفسه.

قلنا أنه يتوجب على الممثل أن يجبر نفسه على إدارة ما تريده الصورة التي يمثلها نفسه، أي يجب عليه بإرادته أن يتوجه لتحقيق الواجب الذي يواجهه، هذا يعني أن ما يكمن في أساس التعامل (الفعل) المسرحي هو الإرادة.

لقد سبق لنا أن قارنّا اللعبة المسرحية بلعب الطفل. لنستعمل هذه المقارنة مرة أخرى: على الطفل أن يرغب أولاً في اللعب، فإذا ما زالت الرغبة توقف اللعب. ومن ثم يتوجب علينا أن نتحكم برغبة منا وبشكل واع، وأن نؤخذ بالفعل المسرحي على وعي منا طوال وجودنا على خشبة المسرح.

لاحظوا، عندما نجري مقارنة بين لعب الممثل ولعب الطفل، فإننا لا نطابقها مع بعضها، لا نضع لها قواعد. إننا نقوم بذلك فقط من أجل أن نوضح بشكل أحسن سمات لعبة الممثل في تمثيله، مستخدمين تلك

العلاقات المشتركة الموجودة في لا شعورية لعبة الطفل، والشكل الشعوري أيضاً بدرجة أعلى بكثير وفي شكر نوعي مغاير.

العناصر (الأجزاء) الثالثة للواجب المسرحي.

ما هي عناصر الواجب المسرحي؟ إنها ثلاثة:

١- التعامل (الفعل) ـ ماذا أفعل؟؛

٢- الرغبة. لماذا أفعل ذلك؟؛

٣- الاستجابة[١] ـ كيف أفعل ذلك (شكل وطبيعة الفعل)؟

العنصران الأولان ـ التعامل والرغبة ـ يتحددان من قبل الممثل وبتنفيذهما ينشأ لدينا العنصر الثالث ـ الاستجابة ـ مثال ذلك:

١- تدقون بيدكم على الطاولة (فعل).

٢- لكي تنالوا هدوءً في الاجتماع.

٣- تنشأ الاستجابة المطلوبة (شكل وطبيعة الدق).

لنقم بالفعل نفسه مع تغيير الرغبة (لماذا):

١- تدقون،

٢- كي تتأكدوا من متانة الطاولة (تقويمها).

---

[١] - الكلمة في الأصل هي تكيّف، ولكن آثرت استخدام كلمة استجابة لأنها أقرب إلى المعنى. فالاستجابة إلى ال((ماذا أفعل)) وال((لماذا أفعله)) تقودني إلى الفعل الناتج بسببهما، ولذلك أراها أقرب من التكيّف للفعل الناتج عن ماذا ولماذا أفعل ذلك.

العلاقة مع تغير العنصر الثاني من الواجب المسرحي (لماذا؟) تظهر لنا استجابة جديدة، سيكون للدق طبيعة جديدة مختلفة عن تلك التي في المثال الأول؛ لنغيّر مرة أخرى الـ(لماذا) في الفعل نفسه:

١- ندق،

٢- لكي نمزح مع الصديق الذي غفا على الطاولة، نريد إخافته. هنا أيضاً سيكون للدق شكل آخر. ـ فبتعبير الـ(لماذا) (الرغبة)، تتغيّر كذلك الـ(كيف) (الاستجابة).

قوموا بأداء هذه التمارين وبتمارين من النوع نفسه أيضاً دون أن تنسوا أمراً واحداً: لا تفكروا أبداً كيف ستتعاملون، لا تستنبطوا الاستجابة مسبقاً (مثلاً، كيف ستدقون)، إنما حاولوا أن تركزا على لماذا أفعل شيئاً (لماذا أدق)، بهذا ستظهر الاستجابة لنا تلقائية وكأنها جاءت من نفسها بل وبشكل صحيح.

قوموا بأداء هذه التمارين: اذهبوا إلى صديق لتقولوا له خبراً غير مفرح أو لتفرحوه (بأن تجلبوا له هدية)، أو لكي تعاتبوه. نفذوا هذه التمارين الثلاثة المختلفة ولا تنسوا شيئاً مما تعلمتموه، وما كان في هذه التمارين، أي العلاقة بالمحيط، وكذلك التبرير من خلال الخيال الخلاق. وفي كل حالة من هذه الحالات عليكم أن تعرفوا: أولاً ـ لمن جئتم بالخبر؟، وممن؟، وأيضاً ما هو؟...الخ، ثانياً ـ ما هي الهدية؟، في أية مناسبة؟ (ربما عيد ميلاد، مناسبة الربح باليانصيب.....الخ)، وثالثاً لماذا غضبتم؟، علام غضبتم؟، لماذا جئتم تعاتبون الصديق؟.

تناولوا سلسلة من تمارين الواجب المسرحي وأدوها، مبتدئين بأبسطها، وحدكم في البداية، وإذا كان هناك من يشارككم على خشبة المسرح

فأوجدوا تبريراً، بحيث تلتقونه دون كلمات. مثلاً، برروا التمرين السابق بالشكل التالي: جئتم إلى صديقكم، لكنه ليس في الغرفة، أو أنه غادر، أو أنه نام. عموماً، ضعوا أنفسكم في وسط كهذا، بحيث يتاح لكم من الوقت ما يمكنكم أن تتعاملوا فيه من دون كلماتٍ وبحيث يكون صمتكم طبيعياً، حيوياً.

أمثلة على مثل هذه التمارين:

١- أنكم تعيشون مع صديق لكم في غرفة واحدة، لكنكم لا تتحدثون مع بعضكم، لأنكم تخاصمتم قبل لحظة. أنتم تشعرون بأنكم مذنبون وتريدون المصالحة معه.

٢- رتبوا الغرفة كي تستطيعوا البدء بالمذاكرة (برروا: من يعيش في الغرفة المجاورة، ربما يحدث ضوضاء، يعيقكم في عملكم). ثم باستطاعتكم تصعيب التمرين بتغيير الواجب، مثلاً: تنظفون الغرفة قبل مجيء ضيوف، تنتظرونهم، ترتدون ملابسكم وتتسلمون في هذا الوقت رسالة تحمل خبراً غير سار. عليكم أن ترحلوا حالاً

٣- تدخلون الدار ومعكم قائمة سحبة اليانصيب، تجدون فيها رقم بطاقتكم الذي سجلتموه في مكان ما، لكنكم لا تستطيعون العثور على البطاقة نفسها. ثم تتذكرون أين أخفيتموها، تعثرون عليها وتذهبون لتسلم الجائزة.

حاولوا، وأنتم في الوسط المحيط بكم على خشبة المسرح، أن تضعوا أمامكم عوائق تعيقكم في تنفيذ واجبكم، مثلاً: في التمرين. أريد أن

أدرســـ يعــيقني الجــيران، الــذي يحــدثون ضوضـــاء، أو الـــذباب في الغرفة....الخ. كلما كانـت في واجباتكم عوائـق أكثـر، انـدفعتم أكثـر في تنفيذها، وكان الفعل المسرحي أكثـر تعبيراً، وبذا يتحقق الهدف من التمـرين بـشكل أصح. إن المشاعر المسرحية تنشأ مـن تلقـاء نفسها، كنتيجة لتصادم تعاملكم بالعوائق أو بالفعل المضاد. ولا يجوز لكم أبداً أن تمثلوا المشاعر، وإنما جربوا أن (تفرز) من ذواتكم، . من الضروري لكن أن تبحثوا في من يعيقكم، عندها ستظهر لديكم نتيجة صراعكم مع هذا العائق: الغضب، الانفعال....الخ. راقبوا أنتم والمدرس فيما إذا تم تنفيذ الواجب بشك لمقنع وحقيقي.

الإحساس بالحقيقة

للمساعدة، يتوجب إدخال ما يسمى بالإحساس بالحقيقة. لا تبينوا للمشاهد ولا تتلبسوا قناعاً ولا تفعلوا من أجل (أن يكون الأمر هكذا). لا تستنبطوا الاستجابة، إنما عليكم أن تصدقوا المحيط المعطى وأن تنفذوا واجبكم بنشاط، ولتكن لديكم الرغبة في تنفيذه، ولتشعروا بضرورة عضوية في تحقيق الهدف (الغرض) المطلوب منكم على خشبة المسرح وبهذا سيظهر لديكم الإحساس المسرحي الصحيح الفرح، الغضب، الخداع...الخ . بعلاقته مع الواجب والتبرير. إن الفعل المسرحي مرتبط دائماً دون انفصام ويرافقه الإحساس الداخلي المعروف الذي نقول عنه: الإحساس بالحقيقة. هذا الإحساس بالحقيقة يظهر وكأنه يراقب باستمرار التعامل المسرحي ويقول لكم: إنكم الآن تتعاملون بشكل صحيح، بشكل مبرر؛ الآن لم تنجحوا، قمتم بهذا الشيء من أجل إدهاش المتفرج، تلبستم قناعاً أو (افتعلتم) كما

يقال. عليكم أن تنموا الإحساس بالحقيقة في عملكم الخاص وكذلك في متابعتكم المتنبهة جداً لعمل الآخرين: أين (أخطأ) التلميذ، الذي يقوم بهذا التمرين أو ذاك، بحق الإحساس بالحقيقة؛ في أي موضع لم تؤمنوا بصحة مشاعره المسرحية، وبالأخص لماذا لم تؤمنوا بصدقه وبحقيقة مشاعره المسرحية. أشيروا إلى هذه اللحظات واحكموا علينها وحاولوا تصحيحها بأن تؤدوها بشكل آخر! ليقم عدة أشخاص بأداء تمرين واحد بشكل جيد، على أن يؤديه كل واحد منهم بطريقته، من ثم احكموا (من) و(لماذا) أداه بشكل أحسن. يمكن إيجاد عدد لا حصر له من التمارين المتعلقة بموضوع محاضرتنا هذه. اختاروا موضوعاً لا على التعيين (في البداية دون مشارك (زميل) معكم على خشبة المسرح، أو بظروف مشابهة، بحيث لا تكون ثمة ضرورة للكلام؛ وإذا ما ظهرت، نتيجة التأثير المتبادل، ضرورة عضوية، البدء بكلام أحدكم مع الآخر، عليكم إيقاف التمرين) وحددوا من خلال هذه الموضوعات العنصرين الأوليين من الواجب المسرحي بشكل غير ثابت: ماذا سأفعل (التعامل) ولماذا أفعل ذلك (الرغبة). لا بد من أن تنشأ لدينا استجابة نتيجة تنفيذ الواجب. دعوا المدرس يتابعكم ليقرر في أي تعامل (فعل) مسرحي، من التي أديتموها، يقوم التبرير والإقناع.



ثامناً

الفعل (الحدث) المسرحي ورد الفعل

الفعل (الحدث) المسرحي ورد الفعل

يكون التنفيذ الصحيح للواجب المسرحي ممكناً في حالة كونه يهدف إلى تخطي العقبات، التي تقف في طريقه، حيث يظهر الواجب المسرحي وكأنه نما وتطور واستكمل في صراعه ضد العقبات. إن الإحساس المسرحي يظهر كنتيجة لهذا الصراع من أجل تخطي العقبات. وليس لنا أن نأخذ بالحسبان العقبات الخارجية وحسب، ولكن الحيثيات الداخلية والتي تقف في طريق واجبنا أيضاً. مثال ذلك، إنني في عجلة إلى القطار، والأشياء المهيأة موجودة في غرفتي. اذهب من أجلها، إلا أني أجد الغرفة مقفلة والمفتاح ضائعاً. في هذا المثال تقف في طريقي لتنفيذ واجبي عوائق خارجية فيزيائية (طبيعية) بحتة: الشبابيك الأبواب المغلقة والتي يتوجب عليّ اجتيازها للوصول إلى أشيائي.

كلما كان تغلبي على هذه العوائق أصعب، تطور واجبي بشكل أكثر حيوية، وبهذا سيظهر الإحساس كنتيجة لتنفيذ الواجب المعطى بشكل أعمق وأكثر تحديداً: سأنفعل، سأغضب، سأغضب على نفسي، بسبب إهمالي (لأني أضعت المفتاح)....الخ. بإيجاز، سأحس بجملة من الأحاسيس التي كانت ستظهر لديّ لو حدث لي شيء مشابه في حياتي الحقيقية.

الإحساس المسرحي كنتيجة لتنفيذ الواجب المسرحي.

ستكون المشاعر هذه جميعها نتيجة لتصادم واجبي أنا مع الوسط المؤثر المضاد. ولكن لا يجوز أبداً استدعاؤه بالتصنع، (عنوة) أو بأن

نصنعه دون علاقة بالأشياء المحيطة بنا التي نقف وسطها في تمريناتنا المعطاة.

لا تبحثوا أبداً عن المزاج أو المشاعر في أنفسكم، ولا تؤدوا أبداً تمارين من نوع (الخوف على العموم) أو (الألم) أو (الفرح)....الخ.

إن البحث عن ما يسمى (حالة شعورية) على المسرح دائماً يعطي نتائج رديئة: أما إن يقودنا إلى الإفاضة بالتمثيل، إظهار مشاعر أو إلى الارتباك والهستيرية التي هي أسوأ الظاهرات على خشبة المسرح.

إن الطريق الصحيح الوحيد هو التبرير (لتفاصيل ما يحيط بنا)، عبر تبرير العلاقة المسرحية (العلاقة الجادة بالمفروض وكأنه حقيقة) وأخيراً الفعل (بالمعنى الذي أضفيناه عليه). بهذه الطريقة وحسب تبلغون الإحساس المسرحي الصحيح.

مثال ذلك، ما هو الخوف عموماً؟ إنه الإحساس الذي يحصل للمرء من العلاقة بأية ظاهرة خارجية تهدد أمننا. والظاهرة التي تبدو لنا غامضة هي الأخرى تثير فينا الخوف، لأننا لا نعرف بماذا تهددنا. هكذا كان البدائيون نتيجة خوفهم يبعدون الظاهرات التي لم تكن مفهومة لديهم كالنار ولبرق والرعد ....الخ.

لكن الإدراك هذا لا يكفي بالنسبة إلى المسرح من أجل التوضيح، فهذا تحديد لمفهوم (الخوف) أي للعلاقات المشتركة التي نجدها في جميع حالات الخوف. في الحياة وكذلك في المسرح (حيث يتوجب أن يكون انعكاساً صادقاً للحياة) لا يوجد (خوف عام) (بحد ذاته)، والأمر هو نفسه مع جميع الأحاسيس (عموماً).

بعدد ما يوجد من ناس، بعدد ما يوجد من حالات، وبعدد ما توجد أشكال مختلفة للخوف أيضاً. فشيء آخر هو أن تجفل من ضفدعة، وشيء آخر أن ترتعب من انفجار، وشيء آخر أن تفزع فتاة عصبية،

وشيء آخر هو عندما يجفل فتى سالم الصحة. فلدى كل امرئ تظهر هذه أو تلك من الأحاسيس العائدة له (الذاتية) وبطريقته الخاصة وحسب في هذا الوسط أو ذاك. إذن (الأحاسيس عموماً) (بحد ذاتها) لا يمكن أن يتم تمثيلها. علينا أن نمثل الواجب المسرحي وسيكون الإحساس المعطى نتيجة له.

برروا الوسط الذي أنتم فيه، ابنوا لذلك موضوعاً يهددكم، وحاولوا تفادي الخطر. آنذاك سيظهر الإحساس المسرحي الصحيح بالخوف، والخاص بحالة معطاة بالذات!

لنتناول إحساساً آخر - الألم مثلاً! لا يمكن أن يوجد (ألمٌ عامٌ). فلكل امرئٍ طريقته الخاصة التي يظهر بها الألم لديه، وعلينا أن نجد في كل واحدة من هذه الحالات، المحيط (الوسط) والواجب الذي يكمن في جوهر الإحساس المعطى، لكي نؤديه بشكل حقيقي ومقنع للمتفرج.

لنقم بالتمرين الآتي: مرض شخص تحبونه، تحاولون مساعدته، تريدون تخفيف الألم عنه، لكنكم لا تستطيعون. هذا هو واجبكم فأدوه، تعاملوا (قوموا بفعل)، كافحوا مع المريض المحبوب، ارغبوا في ذلك حقاً وبصدق - وسيظهر لديكم الإحساس المسرحي المتجاوب مع ذلك الإحساس الذي نسميه في الحياة بالألم.

ولنعد الآن إلى العوائق في الواجب المسرحي!

لقد تناولنا التمرين الأول مع الغرفة المقفلة، لكي نؤكد العوائق الخارجية (الفيزيائية). غرفة مقفلة.

ثم التقينا في المثال الأخير - مع المريض - بنوع آخر من الواجب والعوائق. تصوروا أنكم تجلسون بهدوء عند مريضكم، تأخذه سنة النوم، تنتظرون الطبيب. راقبوه بعيداً عن أي فعل خارجي، فالحدث يدور في ذهنكم. تصارعوا مع المرض في داخلكم، إنكم تريدون بكل

كيانكم مساعدة المريض لكي يشفى. لكن المرض يستمر، إنكم ترون ذلك على وجه المريض وحركاته، تسمعون ذلك من طريقة تنفسه. وهذا هو، في حالتنا المعطاة هذه، الفعل ورد الفعل، ولكنهما ذوا طابع داخلي يظهر في عيونكم، في كل سيمائكم، في سلوككم، حتى وإن بقيتم في الظاهر دون حركة ودون أن تقولوا كلمة واحدة.

إذن نضيف إلى مفهوم الواجب المسرحي (وعناصره: الفعل الرغبة- الاستجابة) والفعل (الحركة) مفهوماً آخر كشرط ضروري هو: رد الفعل.

تذكروا أن حياتنا كلها نعبر عنها في واقع الأمر بعلاقاتنا المشتركة مع المحيط الذي يؤثر في حواسنا، في إدراكنا، وهذا بدروه يؤثر من جهة أخرى في الواقع الخارجي بأسلوبه الخاص.

يمكن لحامل رد لفعل أو العائق هذا أن يكون أشياء - عوائق فيزيائية (المثال مع الغرفة المقفلة) أو أشياء خارجية (مثال المريض) أو أشياء داخلية. ففي مشهد بود خفاليوزين مع ليبوتشكا (اليد تغسل اليد) مثلاً، يمكن لبود خفاليوزين أن يمتلك هذا الواجب: التغلب على خجله وارتباكه عندما يتوجب عليه أن يعترف بحبه إلى ليبوتشكا. سيكون هذا عائقاً داخلياً يحرك ويوضح واجب الممثل الذي يمثل دور بود خفاليوزين. إن حامل رد الفعل هذا يمكن أن يكون أيضاً المشارك الشخص الذي نلتقيه على خشبة المسرح.

الاتصال المسرحي (على خشبة المسرح)

والآن نتقدم إلى قسم جديد من منهاجنا والذي يدعى بالاتصال المسرحي (الالتقاء بالناس) ـ التأثير المشترك المتبادل.

ولنعد إلى طريقة دراستنا للواقع الحيّ، إلى المراقبة الدقيقة للحقيقة الحيوية.

بمجرد أن نفهم وندرك كل قوانين سلوك المرء في الحياة، يكون بإمكاننا تحديد قوانين السلوك (التصرف) المسرحي، ومن ثم نبني، تبعاً لهذه القوانين، الحياة المسرحية للدور الذي نمثله، أي نخلق الصورة الفنية له.

يمكننا تعريف الاتصال المسرحي بأنه التأثير المتبادل للمشاركين خلال الارتباط الداخلي الوثيق بينهم، حيث أن أي تغيّر بسيط في سلوك أحدهم يسبب حالاً تغيراً ضرورياً مناسباً في سلوك الآخر وبالعكس.

سنفهم كلمة سلوك على أنها أي تصرف يقوم به المرء أكان داخلياً أم خارجياً، والذي لا يظهر في تغيّر الحالة الشعورية أيضاً.

ولكن كيف تظهر هذه التغيّرات، فيم تبعث إذا ما استطعنا وضع مخطط نهائي مسبق لخطة الاتصال؟ هل يمكننا، في تمرين بين اثنين، أن نقول: على الأول أن ينظر جانبياً والثاني مباشرة، ثم يصرخ الأول، وهذا يستدعي جواباً صامتاً من قبل الثاني وهكذا؟ هل يمكن العمل مع الممثل على أساس مخطط حركي وصوتي من هذا النوع وهكذا...؟ كلا، غير ممكن. إن هذا ليعني سلب المسرحية والممثل الشيء الرئيس الذي يجب أن يكون ـ الإحساس بالحقيقة. وفي الواقع، هل يمكننا أن نتنبأ في الحياة، كيف سنقوم بالعمل؟ أو كيف سننظر؟ أو ما هو

التعبير الذي من خلاله سيقول لنا شخص نتحدث معه شيئاً ما؟ أو ما هو رد التعبير الذي من خلاله سيقول لنا شخص نتحدث معه شيئاً ما؟ أو ما هو رد الفعل الذي سيثيره فينا سلوكه؟ كلا، لا يمكننا. إن أي لقاء مع شخص آخر مهما كان عادياً ومتكرراً في الغالب، فإنه لا يتشابه تماماً بكل تفاصيله مع اللقاء السابق.

إننا لا يؤثر أحدنا في الآخر، في الحياة، بالاستماع إليه أو النظر إليه وحسب، وإنما بشكل مباشر أيضاً. لنقل أن رجلين يكرهان أو يحبان بعضهما تصوروا أنهما يجلسان صامتين كل في زاوية من زوايا الغرفة نفسها (كل منهم يعلم بحضور الثاني).لا بد أن ينشأ اتصال ما بينهما يكون في الحالة الأولى ذا طبيعة مغايرة تماماً عن الحالة الأخرى بالطبع.

ليس مهماً لنا الآن كيف يظهر هذا الاتصال الخارجي، بل بالعكس فإننا نريد تأكيد أنه بمقدور الناس أن يؤثر أحدهم في الآخر بشكل مباشر، بشكل غير ملموس بالنظر أو السمع تقريباً. إن قانون الاتصال في الحياة هذا - الاتصال الداخلي والتأثير المتبادل بين الناس - يتوجب علينا إدراكه ونقله على خشبة المسرح.

بهذا الشكل أيضاً تدرجنا مع قضية الانتباه العضوي، مع الاسترخاء العضلي....الخ، ولكن علينا أن نذكر أن الاتصال المسرحي، الذي نتعلمه في الحياة قضية أكثر تعقيداً بشكل واضح. فمن المهم جداً هنا أن ندرك وجوب أن يتحدث أحدنا مع الآخرون وأن ينظر أحدنا إلى الآخر، أن يطالب أحدنا الآخر بما هو ضروري للدور، ولكن ليس شكلياً، ليس بتمثيل القوالب الشكلية المتعلمة، إنما بشكل عضوي

وعلى أساس الاتصال العضوي بين الناس. من ثم سيكون، في هذه الحالة فقط، تأثيرنا المتبادل حقيقياً ويقنع المتفرج. ليس لنا أن نتعلم النظر شكلياً على خشبة، ولا أن نمثل بأننا نستمع أو نراقب حركات زميلنا، وإنما أن نصل إلى جوهر كلمات وفعل وقصد زميلنا، وأن لا نحاول الإمساك بالحدث نفسه وحسب، وإنما بما يكمن وراء الفعل الخارجي أيضاً. لهذا نبدأ تمارين الاتصال المسرحي الأولى دون كلمات. لنبرر حالة كهذه بمحيط (وسط) يكون الناس فيه مرتبطين أحدهم بالآخر داخلياً، لكن مع ضرورة عدم استخدام حوار.

بمقدورنا، في شروط كهذه، أن نتعلم الاتصال على خشبة المسرح بشكل أسهل. مثلاً، أنكم تجلسون في غرفة عند شباك وتعملون هناك، معكم في الغرفة أبوكم، أمكم أو أخوكم الأكبر، والذين تخافونهم. يظهر صديق أو صديقة لكم من وراء الشباك المغلق لاستدراجكم إلى نزهة. تترددون في الذهاب بسبب الأشخاص الموجودين معكم في الغرفة، تبحثون دونما إثارة انتباه الآخرين عن إشارة تلمحون بها لصديقكم عدم استطاعتكم الذهاب معه.

أو تمرين آخر: يضطجع شخص مريض جداً تعالجونه وراء الستار في غرفة. على المسرح أيضاً أخوك وأختك، إنكم في انتظار الطبيب، وكل كلمة، كل ضوضاء تؤذي المريض. تحملون ماءً وأدوية ...الخ لما وراء الستار. هنا، يجب أن ينشأ اتصال مسرحي بين الشخوص الثلاثة المشاركة - الأخ، الأخت، وأنتم - دون كلمات. ما يربط بينكم هو الحب المشترك تجاه الأب، هو الألم المشترك، والناتج عن مرضه، والعلاقة المشتركة مع الطبيب الذي تنتظرونه، والذي له أن يقرر مصير المريض. يجب أن يساعد إحساسكم وإحساس أستاذكم بالحقيقة على تحديد ما إذا نشأ بينكم اتصال حيوي، وبالتالي إن كنتم أجبرتم

المتفرج أن يصدق الفعل الذي مثلتموه أم لا. بعدها تقومون بسلسلة من مثل هذه التمارين عن الاتصال دون كلمات.

علـــيكم أن تنتقلـــوا إلى تمـــارين الاتـــصال بكلمـــات! حددوا مسبقاً العلاقات، برروها مع الأشياء المحيطة الأخرى، كما فعلتم ذلك في التمارين السابقة، عيوناً واجبات (ماذا ولماذا أفعل ذلك على خشبة المسرح؟) عند ذاك يكون واجب الزميل المشارك هو أن تظهر لديه ردود أفعال.

نعود هنا إلى السؤال الأساس في محاضرتنا هذه: إلى الحدث الذي يصطدم بعوائق، حيث تكون هذه العوائق في المثال المعطى هي الواجب المسرحي للزميل المشارك (كما يكون واجبكم المسرحي بالنسبة إليه هو رد فعلكم بالذات).

قوموا بتمارين بسيطة يكون من السهل إيجاد الكثير منها: أن تذهبوا إلى صديق لاستعادة كتاب من أجل الدراسة، لكنه هو الآخر في حاجة إلى الكتاب نفسه - لا يلبي طلبكم. لذلك من المكن أن ينشأ بينكم خلاف. كل واحد منكم يلقي اللوم على الآخر، تتذكرون الإهانات السابقة وهكذا..... عموماً إذا ما ظهر ربط حيوي فيما بينكم اتصال - فلن تكونوا في حاجة إلى التفكير بما ستقولونه وكيف تقولونه، فالاتصال هو الذي يدلكم على سلسلة من السلوك وتعابيره الكلامية. تذكروا واجبكم ("أحتاج إلى كتاب" "لا أعير الكتاب") عودوا ثانية وأثروا في زميكلم المشارك محاولين التغلب على واجبه ولا تراقبوا طريقة تعبيركم، فلتأتيكم الكلمات من تلقاء نفسها! فنحن لا نفكر، في حياتنا أيضاً، بأن نتحدث بشك جميل، وبتعبير لغوي صحيح وأدبي، إنما نحن نعرف ما نريد، ونعبر عن فكرتنا ببساطة، وغالباً ما يكون بتعرج وكيفما تتشكل الكلمة على لساننا، هكذا علينا في تمارين

الاتصال هذه أن نعبر بكلمات وأفكار بسيطة، صادقة، وليس بكلمات معدة مسبقاً أيضاً. ولننتقل إلى تمارين الاتصال مع كلمات.

العلاقة المتينة بين جميع عناصر المنهاج

في تمارين الاتصال مع كلمات نستجمع كل ما تعلمناه في تمارينا. فانتباهكم يجب أن يكون حيوياً، يجب أن يكون هناك استرخاء عضلي، أن تجدوا العلاقة المسرحية من خلال التبرير الملائم (مع الأشياء، الحقائق، الزملاء المشاركين)، وأن تتعاملوا على خشبة المسرح على أساس الواجبات التي وضعتموها أمامكم بشكل مدرك. وأخيراً الاتصال والتأثير المتبادل لأحدكم على الآخر، أي خلق الاتصال المسرحي.

تذكروا أنه ليس بكافٍ أن تتحكموا بعناصر المنهاج كل على حدة، إنما يتوجب عليكم أن تتعلموا كيف تصهرونها في كلٍ واحد (يجب أن لا يكون أي انفصام فيما بينهم) وهكذا بالذات، يمكن أن ينشأ لدينا سلوك صحيح ـ انعكاس لسلوكنا في الحياة.

ابحثوا عن العلاقات المشتركة الصحيحة والمقنعة! يجب أن يكون كل شيء بسيطاً وطبيعياً. راقبوا وادرسوا الحياة، الكلمات البسيطة، التعامل، المشاعر الإنسانية في الحياة، ولا تحاولوا (تشخيص) ذلك كله على خشبة المسرح، ولكن انقلوا إلى خشبة المسرح الدوافع الداخلية التي تجبر الناس على هذا التعامل أو ذاك.

لا تنسوا أبداً أن خير رقيب على صحة سلوككم المسرحي هو الإحساس بالحقيقة الخاص بكل واحد منكم، لأن كل واحد منا يميز كمتفرج بسيط، أن الممثل الجيد هو ذلك الممثل البسيط الذي نقتنع

به وهو على خشبة المسرح، وأن الممثل السيّئ هو ذلك الذي يمزق الكواليس، ويمثل شكلياً وبصورة زائفة والذي لا يمكننا أن نقتنع به لهذا السبب بالذات.

فكروا بموضوعات لتمارين الاتصال المسرحي مع كلمات، ويمكنكم أن تضعوا أنفسكم وزملاءكم المشاركين أيضاً في حالات مختلفة وفي علاقات مختلفة تربط أحدكم بالآخر، ولكن أبقوا على ما أنتم عليه في الحياة: بصوتكم، بمشيتكم، وبحركاتكم ووسائلكم التعبيرية نفسها. مثال ذلك، يمكن لأحدكم أن يكون ساعاتياً، والآخر زبوناً أودع ساعته للتصليح وليس مقتنعاً بعمل الساعاتي. إن واجبه هو أن يجعل الساعاتي يأخذ الساعة ثانية. يرتكز واجب أولهما في أن يبرهن للثاني أن الساعة كانت تسير بشكل جيد، وأنه لن يصلحها للمرة الثانية. المنظر في مثالنا المعطى سيكون في محل الساعاتي. مثال آخر، يطلب الأول من معبر أن ينقله إلى الشاطئ الأخر، الثاني يرفض، لأن العاصفة قادمة. المنظر: شاطئ نهر، عبارة. وكما ترون فإن العلاقات المشتركة فيما بينكم ليست مألوفة: عليكم أن تتعاملوا مع أنفسكم كأناس غرباء. تبررون الموقف بكل تفاصيله: يحضر الساعاتي العدة اللازمة، الأدوات، الساعات...الخ. (لا تكون حقيقة بالطبع وإنما أشياء تقوم مقامها)، وفي المثال الثاني يمكن للعابر أن يرتدي معطفاً وبيده سلة....الخ.

يجب عليكم، ضمن هذه العلاقة المتبادلة وفي مثل وسط كهذا، أن تؤدوا واجباتكم بحيث تكونون أنتم أنفسكم ساعاتيين أو معبرين أو عابرين. ما الذي كنتم ستفعلونه لو أنكم كنتم تعبّرون الناس وأجبرتم على عبور نهر عريض أمام عاصفة؛ ما الذي كنتم ستفعلونه لو أصروا عليكم لإصلاح ساعة للمرة الثانية وقد سبق أن أصلحتموها ..الخ.

يجب عليكم، ضمن هذه العلاقة المتبادلة وفي مثل وسط كهذا، أن تؤدوا واجباتكم بحيث تكونون أنتم أنفسكم ساعاتيين أو معبرين أو عابرين. ما الذي كنتم ستفعلونه لو أنكم تعبّرون الناس وأجبرتم على عبور نهر عريض أمام عاصفة؛ ما الذي كنتم ستفعلونه لو أصروا عليكم لإصلاح ساعة للمرة الثانية وقد سبق أن أصلحتموها ....الخ.

عليكم تبرير سلوككم إلى درجة بحيث يصدق المتفرجون أنكم ساعاتيون حقاً. يجب أن يكون تعاملكم مع الساعة (بشكل أصح: مع الشيء الذي يمثلها) مألوفاً لديكم، يجب عليكم أن تتعاملوا معها بحذق وبشكل طبيعي، كي يشعر المتفرج أن هذه صنعتكم، كي لا يشك في أن من أمامه ساعاتي حقيقي، هذا من دون أن يتوجب عليكم تغيير تعابيركم، صوتكم، مشيتكم، كما سبق أن قلنا.

جدوا موضوعات مختلفة، محيط (وسط) مختلف، علاقات متبادلة مختلفة من لقاء وواجبات: مثلاً، معارف، أقرباء، غرباء، عشاق، أب وابنه، أخ وأخته، رجل، امرأة وحماتها. المحيط (الوسط): أمسية عائلية؛ انتظار قطار في محطة؛ صيدلي وزبائنه؛ في عربة قطار....الخ.

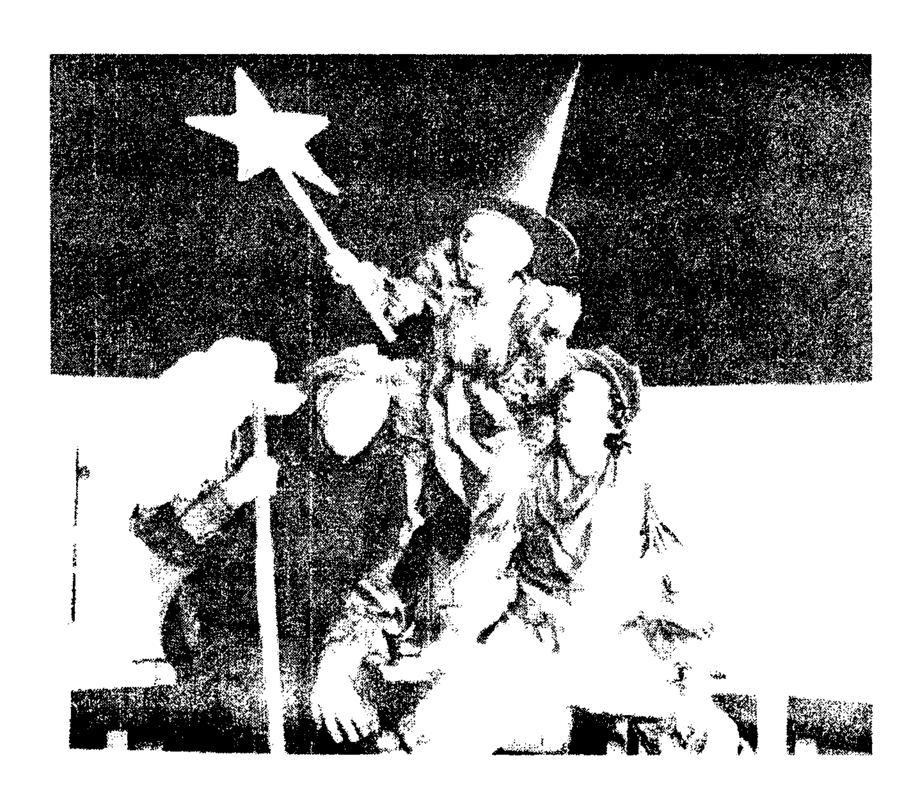
بإمكانكم أيضاً استخدام موضوعات لمشاهد منفردة ومسرحيات معدة.

عليكم في جميع هذه التمارين، قدر ما تكون طويلة، أن تحاولوا الاستيعاب والإحساس بكل ما تعلمناه، والتمكن من الاتصال المسرحي بشكل خاص، والذي بدونه سيكون كل فن الممثل، حتى أحذقهم، ميتاً وغير مقنع.

إذا كان للممثل أن يقنع ويبهر المتفرج بتمثيله، عليه أن ينبهر هو نفسه، وعليه أن يثير في نفسه مشاعر الدور الذي يمثله.

العمل مع الدور

انطلاقاً مما سبق، علينا أن نحدد طريق (مجرى) عملنا مع الدور. فأمامنا مسرحية علينا أن نمثلها. اعلموا أنه لا يكفي، من أجل أن تمثلوا الدور، أن تتعلموا نصكم وردود الشخوص العاملة الأخرى وحسب، بل علينا أن نعرف استعمال جميع منهاج عمل الممثل مع الدور مع بعضه، في دراسة النص (الكلمات) وكذلك أفعال الدور.



تاسعاً

تحليل الدور

تحليل الدور

بعد أن قرأتم وفكرتم بكلمات المسرحية والدور، حاولوا وضع هذه النقاط الأساسية: عمّ يدور المقطع (ما هو الموضوع)، أية أحداث تدور فيه وما الذي تفعله الشخصية التي علينا أن نمثلها. وعلينا في الوقت نفسه أن نميّز الأحداث والأفعال الرئيسة من الثانوية. كلما استطعتم أن تعرضوا صورة التعامل على المسرح بشكل صادق أكثر وأكثر أمانة، كان تمثيل الدور أحسن. وقد سبق أن قلنا أن التفسير (العرض) الخارجي لتعامل الشخص غير كاف، فالتعامل الخارجي وثيق الصلة بالتعامل الداخلي، علينا إذن أن نؤدي الفعل الداخلي (الأفكار والمشاعر) كي لا يكون سلوكنا في الدور غير حقيقي وغير عضوي. لذلك علينا، أثناء دراسة الدور، أن نحدد المسببات الآنية التي تستدعي هذه الصورة من التعامل أو تلك. هذا يحدد أيّ الرغبات تجبرنا على التعامل المعطى. نحن نعرف أن الأفعال الداخلية (الأفكار والمشاعر) تولد في ذهننا كنتيجة لتأثير الواقع (الموضوعي) الخارجي علينا. لذلك علينا، كي نجد الأسباب الآنية لتصرف الشخوص المتعامل معهم (رغباتهم)، أن نجد أعمق أسباب الدافع، هذا معناه أنّ علينا تحديد الطريقة التي أثرت بها فينا الأحداث والشخوص الأخرى المتعامل معها، لكي تتصرف الشخصية المعطاة بهذا التعامل وليس بغيره. بكلمات أخرى، علينا أن نحدد العلاقة والتأثير المتبادل للشخوص المتعامل معها وما يحيطها.

من هنا نصل إلى النقطة الثالثة الأساسية: كيف تسلك الشخصية المتعامل معها تجاه جميع الشخوص الأخرى والأحداث الجارية في

مقطع، وتجاه الأشياء ومع جميع الحقائق التي تحيط بالشخصية على العموم. إن ذلك هو أعقد جزء في علمنا، والذي يقودنا، كما سنرى لاحقاً، إلى إيجاد بناء الشخصية المتعامل معها. إن الممثل الذي يمثل هذا الدور أو ذاك إنما يتوجب عليه أن يتعامل بطريقة ما. ولكي يكون تعامله ـ وكذلك كلماته ـ مقنعاً وعضوياً، عليه أن يعرف كيفية إيجاد الماهية (الأساس) الداخلية (النفسية) للصورة، وأن يلاحق الهدف نفسه الذي يقف أمام الصورة التي عليه أن يخلقها. ولكي يصل الممثل إلى هذا العالم العضوي الداخلي (أن يتحكم به)، عليه أن يحدد علاقته والتأثير المتبادل في الواقع الذي يحيط به تبعاً للدور. ونتيجة لذلك فإن الممثل سيفهم الأفكار والمشاعر (النفسية) لدور وبإمكانه على أساس مشاركة ومعايشة الصورة، إن يُستثار بحياة الصورة، والتأثير على المتفرج بالطريقة هذه.

لنأخذ مثالاً على ذلك دور بولشوف من مسرحية (اليد تغسل اليد) لاستروفسكي! لنقرأ المسرحية بانتباه (وليس لمرة واحدة). نحدد محتواها بشكل موجز. إن التاجر بولشوف يريد أن يعلن عن إفلاسه بغرض ربح أكبر. يحوّل جميع ممتلكاته باسم شخص آخر، باسم عضيده بود خفاليوزين ويزوجه ابنته. لكن الدائنين يرفضون التسوية التي يعرضها بولشوف عليهم، فيحس بولشوف أنه في موقف (عسير)، في قبضة دائنيه، حينما لا يدفع بود خفاليوزين، المتحكم بأملاك وأموال الحمو، المبالغ المطلوبة.

والآن لننظر، ما الذي سيفعله بولشوف.

١- يدخل صالون بيته، حيث يجلس كل من زوجته، ملتمس والمحامي ريزيولوجينسكي، يغضب المحامي ويضحك منه.

٢- عندما يبقى وحيداً مع ريزبولوجينسكي ينتقل تدريجياً إلى الحديث عن الإفلاس (إني قلق بسبب هذه المسألة بالذات) ويستشيره بكفية تنفيذه هذا الإفلاس (بأية رغاوي تنصحني؟) مشيراً إلى (ترشيح) بود خفاليوزين لمكان تمثيله في التجارة تبعاً لنصيحة المحامي، يستقبل بولشوف بود خفاليوزين القادم.

٣- يقلب الحديث عبر السؤال عن المخزن متذكراً أغلب حالات الإفلاس، بما يسمى (أزمة) ذلك العصر، التي يرد الخروج منها ملء الجيوب.

٤- يتفق مع بود خفاليوزين بخصوص الإفلاس وتقسيم الربح.



عاشراً

التقسيم على أجزاء (أقسام)

التقسيم على أجزاء (أقسام)

هنا وكأننا كسرنا الدور أربعة أجزاء كبيرة (أربعة مناظر للفصل الأول). من الطبيعي أن الدور يقسم أولاً على أجزاء كبيرة بشكل فصول، ثم بشكل دخول (عند الالتقاء بشخصية فاعلة جديدة أو خروج أحد الحاضرين من المشاهد السابقة، والذي دائماً ما يشكل حالة جديدة في الحدث) وأخيراً يمكن لتغيّر حاد معين أن يحدد أيضاً نهاية جزء وبداية جزء آخر من المنظر الواحد.

إيجاد الواجبات في (الأجزاء) المنفردة.

والآن لنلاحظ أية رغبات داخلية أو هدف يدفع بولشوف إلى هذا التصرف الذي تحققنا منه. لماذا يحتاج إلى ريزبو لوجينسكي؟ ألكي يشربوا أنخاب الفودكا؟ كلا. ألكي يضحك منه ليسلي الحاضرين؟ أيضاً لا. أن بولشوف في حاجة إلى ريزبولوجنسكي كخبير في عمليات الاحتيال مع الإفلاس. إنه يريد أن يتأكد منه، أن يقتنع، إن كان بالإمكان ائتمانه (هذا العمل)، إن كان قادراً عليه بما فيه الكفاية، يريد أن ينفرد به كي يتطرق أخيراً إلى المسألة الأساسية التي تقف على رأس لسانه منذ مدة: (طيب، بأية رغاوي تنصحني؟).

وعليه فالأجزاء (الأقسام) الرئيسة هي تلك الأمكنة من الدور، حيث يتحدث فيها بولشوف عن (العمل)، إما مباشرة أو بالإشارة إليه. فجميع النكات، الحديث عن المشاعر، القيام بدور الغبي دون قصد، كل ذلك ما هو إلا شيء ثانوي، وهو لا أكثر ولا أقل من قناع للشيء الرئيس، للرغبة

المركزيـة: اسـتخدام ريزيولوجينـسكي كوسـيط لـه في تنفيـذ (عمليـة) الاحتيال.

وهذا ما سيكون أيضاً رغبة بولشوف الرئيسة في المشهدين ١، ٢ إنه لا يتحدث عن ذلك مباشرة، لأن الحاضرين يعيقونه. ولكنه عندما ينفرد به لا يحدثه مباشرة أيضاً، لأنه مازال لا يصدق المحامل تماماً. إلا أن هذه الرغبة تعيش في داخله طوال هذه المدة. وفي المشهد الثالث، بعد أن يلتقي ببود خفاليوزين بحضور المحامي، يتبع بولشوف (السياسة) نفسها: يتشكى من سوء أحوال التجارة، يقرأ قائمة الذين أفلسوا ....الخ لماذا كل ذلك؟ هل لكي يقصر اللحظة الطويلة نراه يثرثر؟ لا، ولكن لكي يهيّئ بود خفاليوزين للإفلاس، والذي يقترحه بنفسه، كي يعرف مدى العلاقة التي له بمثل هذه الأشياء، وأخيراً كي يعرض عليه مباشرة في المشهد الرابع (الأكثر أهمية) اتفاق الاحتيال، ويغريه بمناصفة الربح.

وكما ترون، فإن بولشوف يجند في الفصل الأول كله مساعدين ومشاركين له في (قضية) الإفلاس. وإذا ما لاحظتم تعامل بولشوف اللاحق فإنكم ترون أن الهدف الرئيس الذي يتجه صوبه هو تحقيق عملية الاحتيال هذه. وهذا الهدف يشك الأساس لجميع أفعاله في استدراج بود خفاليوزين إلى بيته وجعله زوجاً لابنته.

تذكروا كيف حددنا عناصر الواجب المسرحي! التعامل (ماذا سنفعل)، الرغبة (لماذا نفعل ذلك) والاستجابة (كيف نفعل ذلك) كنتيجة للعنصرين الأولين. لقد تدرجنا هنا أيضاً بالطريقة نفسها: حددنا ماذا يفعل بولشوف، لماذا يفعل ذلك ونؤشر على هامش صفحات الدور لكي نبحث في ضوء ذلك عن شكل العرض، الاستجابة، (لون) الدور.

إيجاد الواجب الرئيس - المركزي - لسياق الحدث (الفعل الرئيس)

بتقسيمنا الدور على (أقسام) بهذا الشكل، وبإيجادنا الواجب الرئيس لكل (قسم)، لكل الأحداث الثانوية والجانبية، نصل إلى تحديد سلسلة من الواجبات، والتعامل والرغبات لترتسم لدينا صورة الحدث المركزي الرئيس والهدف المقصود وصوله من مجرى المقطع كله، أي ذلك الذي نسميه سياق فعل الدور أو مساره.

يتصنع أنه لا يملك شيئاً لكي يثري - هذا هو مسار فعل بولشوف. ينمو ويتطور خلال ثلاثة فصول ويتحطم في الرابع، حيث يقع لولشوف في (حفرة) مترجياً (وهذا واجب) إخراجه منها. إن مسار فعله يتحطم باصطدامه بالفعل المضاد (رد الفعل) للشخصيات الفاعلة الأخرى:؛ فبود خفاليوزين يتكشف كشخص أكثر مكراً وقسوة من بولشوف.



حادي عشر

النص وما وراء النص

النص وما وراء النص

عند قراءة كلمات (نص) دور من الأدوار، قوموا بما تقومون به أثناء تمارين تنفيذ الواجب المسرحي نفسه! عليكم بلوغ تحويل كلمات الدور إلى كلمات تعود إليكم. إنكم تبلغون ذلك بتحليلكم ليس لما يقوله المرء المتكلم وحسب، وإنما (لماذا) يقوله، بهذه الحالة يظهر لدينا التلوين (الاستجابة) أيضاً.

إن الكلمات المكتوبة في الدور هي النص.والسبب الذي من أجله نقول هذه الكلمات، أي معناها الداخلي هو ما نسميه (ما وراء النص).

ثمة، في دور بولشوف، مثال رائع لا مثال هذا النص (الكلمات) والعديد مما وراء النص (المعنى، الغرض الذي تهدف إليه هذه الكلمات). في الفصل الأول، المشهد الثاني عشر من النص، يسأل بولشوف أن كان يحب بود خفاليوزين ويقول: (إني قد أطعمتك وسقيتك وأعددت لك مكانة في الواقع)، وفي الفصل الرابع، المشهد الرابع يعيد عليه الجملة نفسها تقريباً: (مثل أبيك الحقيقي أطعمتك وسقيتك وأعددت لك مكانه). إنه في كلتا الحالتين يستدعي لدى بود خفاليوزين إحساساً بالامتنان له، إلا أن الغرض، أي ما وراء الكلمات، يكون مختلفاً، ففي الحالة الأولى، يحاول هو - السيد - اكتشاف ما إذا كان ممكناً الاعتماد على عضيده، إن كان يصلح كشريك عمل. ف الحالة الثانية، يرجوه لإخراجه من كماشة الدائنين، يحاول وهو يقول ذلك أن يوقظ الضمير لديه، ولكن دون فائدة. لذلك فإن نغمة الجملة ذاتها وترددها يكونان مختلفين. لا يمكن أن نعلّم الممثل أو نريه كيف له أن يقول ذلك، فهذا غير صحيح إخراجياً، وقلما يكون ناجحاً. إن تغيّر الجملة ونغمتها سيكونان حيّين وصحيحين (على المخرج

في حالة كهذه تقويتها وتثبيتها) عندما ستقال الكلمات تلك بهدف التأثير في الزميل المشارك من خلال معناها (ما وراء النص). وهذا واحد من شروط الاتصال المسرحي، الذي تحدثنا عنه في المحاضرة السابقة.

ليبحث الممثل الذي يمثل دور بولشوف وليقيّم حقّاً موقع بود خفاليوزين من نفسه داخلياً، كما لو أنه يقول لنفسه: (أتراك لن تخدعني؟) (في حين (يعاتبه) ظاهرياً): (أطعمتك وسقيتك....)الخ.

ونتيجة لذلك (أن أقول شيئاً وأريد قول شيء آخر) تظهر لدينا النغمة الضرورية للجملة.

إن الجملة نفسها ستكون في الفصل الرابع على غير ما هي عليه: (أطعمتك وسقيتك...)، إذ سيكون تردد ونغمة الجملة هنا شيءً أخر؛ سيتحدد بفكرة: (أنت أيها الوغد يا عديم الإحساس، ما هذا الذي تفعله معي؟!).

السمات الأساسية للصورة.

في الوقت نفسه الذي نحدد ونحلل فيه الأجزاء والواجبات ومسار الأفعال، يتم أيضاً تكوين العلاقات المتبادلة مع الشخصيات العاملة الأخرى. كيف يتصرف بولشوف مع زوجته، مع ابنته، مع وكليه (وكيف يتصرفون هم معه)، ما هو موقفه من جميع الأحداث والأشياء. من أهمها إلى أصغرها شأناً تماماً - من حفلة زواج ابنته إلى الصحف التي يجلبها بود خفاليوزين....الخ.

ويتم تطبيق ذلك على أساس دراسة يقظة ومتأملة للمقطع، وكذلك دراسة جميع الحقائق المرسومة في المقطع (الفقرة) المعطى.

تعكس اللهجة والحياة وأخلاق تلك الحقبة بشكل أو بآخر العلاقات الاجتماعية، سمات التجار، المحامين، الملتمسين...الخ. وتقدم لنا، فضلاً عن ذلك، مقاطع أخرى لاستروفسكي، الرسوم والرسوم الشخصية (بورتريت)، المودة، ذكريات المعاصرين، كل هذه الأشياء تقدم لنا مواد لخيالنا الخلاق، الذي يختار من كل هذه المواد السمات والتعابير المحددة التي يجب أن تشكل الصورة الفنية كما نفهمها نحن، وكما نكتشفها نحن من خلال ربطها ببعضها، ذلك لأننا نحن الذين سنختار ونربط هذه التعابير تحت تأثير أحاسيس وأفكار تلك العلاقات التي تثيرها فينا المرحلة المعطاة، والطبقة المعطاة والإنسان المعطى.

إننا نعثر على سمات الشخصية المتعامل معها وعالمها الداخلي في أفعال الشخصية المتعامل معها وكلماتها من ناحية، وكذلك في تصرفها والملاحظات (التعلقيات) التي تذكرها الشخصيات الأخرى عنها، وكلما كان المؤلف أحسن، كان تعبير كلماته أكثر امتلاءً بالصور وأكثر إشباعاً، وظهرت أمامنا صورة الشخصية المتعاملة أكثر وضوحاً وأكثر كمالاً. وإذا ما عدنا إلى دور بولشوف يمكننا أن نجد في النص سلسلة من العبارات الجميلة العائدة له أو العائدة للشخصيات الفاعلة الموجهة إليه أو عنه أيضاً. فهو يقول عن ابنته: (بنيتي، عندما أريد فإني قادر على الضرب أو الشرب، أو بمقدوري أن أكسر العصا عليه)، أو (لذلك أنا أبوها، كي تكون أوامري مستجاباً لها، فأنا قد أطعمتها في الواقع). هل يمكن تحديد علاقات أب بابنته بشكل شخصي واجتماعي بوضوح أكبر من ذلك؟

أو مثلاً، حديث فومينيشنا عن مجيء بولشوف وهو سكران: (أوه، لقد قال، لتكن فلان أو فلان، فإني قاتلك في الحال)... وليس من الصعب أن نعثر وراء عبارة فومينيشنا (الظريفة) على وجود عبارة أكثر ظرافة (لجملة) بولشوف. ولكنه حتى عندما يكون صاحياً فهو يفرض (احترامه).

وأخيراً الملتمس، وهو شخصية قوية بما فيه الكفاية، تقول لبود خفاليوزين في الفصل الثاني: (أنت إنما تعلم جيداً أي رصيد لك، لن يمضي طويل وقت على سامسون سيليج حتى يسدد لك الضربة).

وهكذا يكون بمقدورنا، من خلال تقويم كلمات الشخصية نفسها والكلمات المقالة عنها، إن نحدد سمات الصورة ككل مع جوهرها الداخلي، وسنبحث عنها صوتاً وحركةً وتعابير التعامل الملائمة لهذه السمات.

وطبيعي أنه لا يتوجب على الممثل أن يتناقض بمظهره الخارجي مع السمات الخارجية للصورة. فعندما نقول: سامسون سيليج بولشوف، حيث يتم تحديد شخصه كله، كما هو الأمر دائماً مع اوستروفسكي، حتى من خلال الاسم واللقب ذواتيهما، فمن الطبيعي أن يقوم بدوره ممثل بدين، ذو شخصية راعدة (ويمكن استخدام وسائل حشوية لتكبي الجسم)، وذو سعة صوتية واضحة، ويتميز بحيوية هجومية بالطبيعة.

تحديد درجة أهمية (الأجزاء) على انفراد (تناسب الدور).

بتقسيمنا الدور على (أجزاء) وبتحديدنا لمحتواها، وتحديدنا الواجب لكل (جزء)، وتحديدنا الخط الرئيس للدور كله والمار بجميع (الأجزاء)، مسار الحدث، فإننا نحدد بذلك، في الوقت نفسه، درجة أهمية أكبر أو أصغر لهذا (الجزء) أو ذاك. وكلما كان واجب (الجزء) أقرب إلى مسار حدث الدور، كان هذا (الجزء) (أهم). وهذا لا يعني أنه يوجد في الدور الواحد (أجزاء) لا نعتني بكيفية تمثيلها. فكل (جزء) حتى أصغر قيمة، يساعد على تكوين الصورة الكلية فلا يمكن فصلها، إذ أن كل (جزء) يتبع، عضوياً، ما سبقه: وإن نمثل أي جزء من الدور بشكل زائف يعني أن نفسد

الدور بأجمعه. ومع ذلك فمن الضروري أن نحدد ما هو مهم وما هو أقل أهمية (انوي) في الدور الواحد، وأن ندرك أين تكمن أهميته، ونقيّم (أجزاء) الدور على انفراد ونضع (النبرة) لها.

لو أنكم أردتم بناء دار فإنكم تخططون في البداية الأقسام الرئيسة: مجال السكني، الغرف، وكل ما عدا ذلك - السطحية، الأسيجة، الزخارف فوق الشبابيك....الخ، إنما هي في الواقع مهمة، بل إنها ضرورية بالتالي، لكنها أقل أهمية قياساً إلى البناء ككل. كذلك نعرف أن سعة معينة لدار من الدور يجب أن تتناسب مع أبعاد الملاحق، الشبابيك وعلى العموم مع جميع الأجزاء. فحين تتخلى عمّا هو مناسب (التناسب = التناسق) فإننا بذلك نضع الثانوي مكان الرئيس. وهذا يعني أننا نبني داراً مشوهة. من الممكن بالطبع، أن نبني داراً دون أماكن سكنية، مجرد حيز، لكن (مفهوم البناء) الرئيس هنا سيتغيّر، فلن يكون ذلك داراً، ولكن، لنقل برج حمام. وهكذا فإن تناسق أجزاء الدور ضروري أيضاً، أي التمسك بالتناسب. - وبدون ذلك لا يمكن أن نفهم دوراً من الأدوار ولا أن نجعله مفهوماً للمتفرج أيضاً.

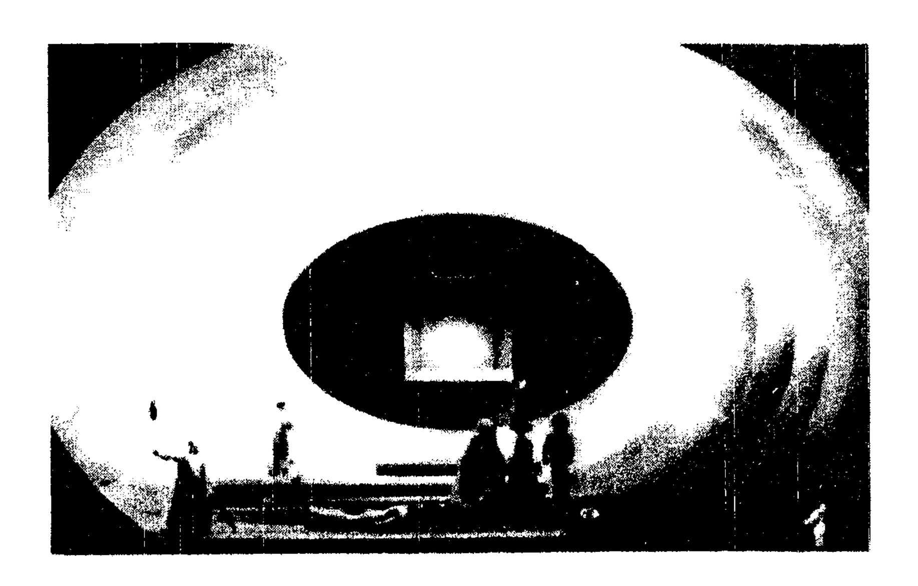
أن نؤكد هذا الجزء من الدور أو ذاك، أن نرفع أو نلبس القناع لهذه الخاصية لسمة الشخصية أو تلك، فهذا يعتمد على الممثل والمخرج، يعتمد على موقفهما من بناء الصورة. وهذا هو ما نسميه بعرض (تفسير، تصور) الدور.

لقد حددنا أن الخط الأساسي لبولشوف هو الربح. وكل ما عداه: العلاقة مع زواج ابنته، مع صهره، الذي يحبه بشكل أو بآخر....الخ، إنما هو ذو أهمية أقل، ويجب أن يكون متمماً وإن يخدم لزيادة توضيح ما هو رئيس.

يمكن أن يحدث لنا أن عملنا يبنى على تصور آخر، غير صحيح، للدور، والذي يقودنا إلى نتائج معكوسة ولا يتبين من خلال صورة لولشوف كما

تناولها اوستروفسكي، ولكن من خلال صورة ما جديدة تنشأ عن تفسير المخرج الخاطئ للدور (لنختر متقصدين هذا النقيض الحاد).
لنفترض أن الممثل يعتبر الشيء الرئيس في الدور - الكبر في السن والتعب من التجارة - إن ما يبرز هنا إلى المقدمة هو علاقة بولشوف بابنته، بزواجها، بهموم المهر؛ والخشونة والنفاق - كل ذلك ينال ظلالاً مخففة. ونتيجة لذلك فإن بولشوف سيظهر طيباً على وجه التقريب وسيبدو في كل الأحوال عجوزاً طيباً يثير الشفقة لخيبته بأولاده. إننا نستطيع أن نجد لذلك كله إشارات فيالدجور نفسه (ذلك لأن الصورة كتبت من قبل كاتب ممتاز وبشكل حيوي ومتنوع الألوان).
ولكننا لو أبرزنا هذه الخصال وعمتنا الرئيسة، ينقلب معنى الدور في هذه الحالة، كما في مثال بناء الدار (لا دار بل برج حمام). إن بولشوف في الواقع طاغية في البيت، ومحتال في التجارة، وقد نال منه، في شرهه واحتياله، ماكر أعتى هو بود خفاليوزين (اللص! اللص! سرق العصا) هذا هو معنى علاقتهما المشتركة. فقد بقي الأول دون عصا، لكنه لم يتوقف عن كونه لصاً.
ولكن هذا لا يعني أن مثل هذه الشخصيات تفتقد إلى جميع المشاعر الإنسانية. بل بالعكس، فهم كجميع الناس الأحياء يمكنهم مثلا، أن يحبوا أقرباءهم: بود خفاليوزين يحب ليبوتشكا، كل هذا ممكن فكلما ظهرت جميع المظاهر الحيوية للصورة أكثر حيوية وأكثر صدقاً، برز أمام المتفرجين وبشكل أكثر إقناعاً جوهر هؤلاء الناس: المحتالين القساة والأشرار ممثلي الحقبة المظلمة والقاسية. لقد تأخر عمداً لدى مسألة العرض (المفهوم المسرحي) للدور، لأننا نعد ذلك واحداً من أخطر المقاطع في مجمل العمل الخلاق مع الدور. سنحاول لاحقاً توضيح تقنية العمل مع الدور. أو عملية إيجاد خصائصه الخارجية.....الخ

لنتذكر مرة أخرى: راقبوا وادرسوا الحياة. حاولوا أن تترجموا على خشبة المسرح الفعل المعطى في الدور بحيث يشبه الحقيقة بأكبر قدر ممكن. حاولوا وأنتم تتعلمون كلمات الدور أن تقولوها لزميلكم بشكل بسيط وبديهي ومفهوم، قاصدين سماع معنى كلمات زميلكم وفهمها.
دعوا أنفسكم منقادين، في عملكم مع الدور، بفعل الإحساس بالحقيقة، الذي يتوجب له أن يكون واحداً من خصائص الممثل.



ثاني عشر

رسم الدور (خارجياً وداخلياً)

رسم الدور (خارجياً وداخلياً)

سبق أن تحدثنا عن العمل مع الدور، وعن أنه يجب أن نجعل كلمات الدور كلماتنا. لذلك فإننا نحاول فهمها، نحاول أن نتحكم بالجانب الداخلي لمعناها، والذي يحدد لماذا نقول هذه الكلمات المعطاة.

بهذا الشكل نحدد ما وراء النص، الذي على أساسه تأتي هذه النبرة أو تلك، هذا الصدى أو ذاك للكلمة أو العبارة.

لقد قلنا، أثناء تحديد عناصر الواجب المسرحي، أن العنصر الثالث الاستجابة (سمة الفعل وشكله) هي نتيجة تنفيذ العنصرين الأولين... أي الفعل ذاته (ماذا أفعل) والغرض الذي يهدف إليه الفعل المعطى (لماذا افعل ذلك) كذلك قلنا أنه ليس لنا على الإطلاق أن نفتعل الاستجابة، أي كيف ننفذ الفعل، بل علينا أن نركز، ونحن ننفذ هذا الفعل أو ذالك، على لماذا نقوم به، وبهذه الحالة سينشأ لدينا شكل وطبيعة الفعل (الاستجابة) وكأنه يأتي من تلقاء نفسه.

وتجري العملية ذاتها أثناء الغور إلى معاني الكلمات الملقاة: ليس لنا أن نفكر بكيفية إلقاء الكلمات، ليس لنا أن نبحث عن النبرة - صدى الجملة - أي ما يسمى (صوتاً عالياً)، بل على العكس، لنركز ونحن نلقي العبارة على (لماذا) نقولها، ولنحاول أن نؤثر على زميلنا بالناحية المعنوية الداخلية للعبارة (الاتصال المسرحي)، ومن ثم ستنشأ النبرة الصحيحة لدينا، ولكن هذا هو واجب المخرج أو الممثل نفسه والمقاد بالإحساس الداخلي للحقيقة، بهدف الإمساك بأصدق نبرة وتمتينها وتذرها، ولكن عليه في الوقت نفسه أن لا يتذكر النبرة التي استدعاها كإحساس داخلي لذاتها. بهذه الطريقة

تتراكم لدينا خلال مسار التمارين استجابات (خاصية الفعل المسرحي للشخصية المعطاة)، ونتملك أسلوب التعبير عن الدور المعطى (نبرته).
يتشكل لدينا الرسم الأساس للدور من خلال انتقاء وربط أكثر الأفعال المسرحية إقناعا والملائمة لمفهوم الدور. إن هذا الانتقاء يحدث على أساس الإحساس بالحقيقة، والذي يرافق عملنا باستمرار، وعلى أساس التعبير المسرحي، وبمساعدتها نقوي ونتذكر الرسم الذي وضعناه بأنفسنا. إننا نستعمل هنا كلمة (نتذكر) بمعنى نتعلم ونعلم ونعيد بشكل منطقي. على الممثل أن يتذكر بشكل صحيح محمل ماهية الرسم المكتشف وبصورة عضوية. عليه أن يحفر في ذهنه (في عالمه النفسي) كل هذه المتوالية من الأفكار والمشاعر ومتوالية (تتابع) الأفعال الخارجية المناسبة له والتي تم اكتشافها أثناء التمارين في مدة العمل الخلاق لتملك ناصية الدور.

العلاقة بالصورة.

علينا إذن أن نتعلم أفعال الشخصية المتعامل معها وكلماتها، وأن نتعلم أفكارها ومشاعرها محاولين أن نقوم (نكون) مكانها، أن نحيي تعاملها. وإن نخلق على خشبة المسرح صورة فنية ونحاول أن نثير في المتفرج هذه العلاقة أو تلك بالشخصية. فإذا ما تعاطفنا مع الصورة الممثلة، يكون التعامل الذي نفترضه قريباً جداً منا. وهذا هو هدفنا، أن نثير في المشاهد العلاقة نفسها. إذ ينشأ الاقتناع الخلاق لدينا عندما نحس ونحن على خشبة المسرح بأن ألمنا في الدور المعطى يثير التعاطف والدموع، وإن فرحنا يجبر المتفرج إن يفرح معنا وبالعكس، إذا كانت علاقتي بالصورة المعطاة

رافضة (سلبية)، مثلاً أريد الاستهزاء، فإني أبلغ هدفي هذا عندما أثير تجاوباً مناسباً لدى المتفرج: عندما سيضحكون من الصورة التي تم خلقها من قبلنا . وسيكون الضحك في حالة من الحالات مريراً وفي الأخرى من أعماق القلب....الخ، ولكن السمة الأساسية للضحك المثار لدى المتفرج ستعتمد على علاقتي (كممثل) والتي في ضوئها خلقت الصورة المعطاة.
وهكذا ففي هذه الحالة، كما في أية حالة أخرى، يتوجب عليّ أن أعيش وأن تحكمني مشاعر دوري، لذلك عليّ وأنا أحدد رسم الدور وانتقاء الاستجابة أو ما يسمى (لون) الصورة، على أن أتصرف تبعاً لعلاقتي بالصورة. وهذا ما سيكون بالتالي فكرتي، مفهومي عن الصورة المسرحية.
إن علاقتكم مع الدور الذي تمثلونه ليس إلا نتيجة لدراستكم مواد (أوليات) المسرحية وذلك الواقع الذي ينعكس فيها . ويمكن لعلاقتكم بالصورة أن تتطابق مع علاقة المؤلف بها : قد تظهر الفكرة المطروحة من قبل المؤلف في الدور المعطى قريبة منكم فلا يبقى عليكم سوى أن تغوروا وراء مقاصد المؤلف بشكل أعمق وتؤدوها بحيوية أكبر. إلا أنه يحدث أيضاً أن تكون لنا، بعد دراستنا للمرحلة والواقع المصور من قبل المؤلف، علاقة مغايرة عما لدى المؤلف، وعليه ستنشأ لدينا فكرة جديدة عن الصورة فكرتنا المصححة والمتممة لفكرة المؤلف.
مثال ذلك، يظهر في مسرحية اوستروفسكي (مواهب ومعجبون) التاجر فيليكاتوف. يقع في غرام فتاة شابة، هي الممثلة نيجينا، ينتزعها من أيادي المجتمع القذر: أصحاب المصالح والنبلاء (المعجبون)، يعدها ببناء مسرح (ويبنيه بالتأكيد) ويأخذها ووالدتها معه إلى العاصمة (لكنه لا يتزوجها كان الممثلون والممثلات يعدون في تلك الحقبة من حثالات المجتمع، ولم يكن الناس (المعتبورن) ليتزوجوا من الممثلات، كانوا (يتخذونهن محظيات) وحسب. تترك نيجينا زوجها ميلوزوف الطالب الفقير وترحل مع

فيليكاتوف. أن تصرفه (تبعاً لاوستروفسكي) هو نبيل بالتأكيد؛ وجدير بالاهتمام، أنه يحب ويحترم مواهب نيجينا؛ أنه تبعاً لعصره رجل تقدمي بشكل من الأشكال.

لكننا اليوم نفهم ذلك العصر على غير ما يفهمه استروفسكي. إننا ندرك بأن نبل فيليكاتوف ليس، إلى درجة ما، بأكثر من ظاهر، فنحن نرى ما لم يره اوستروفسكي كمثل لطبقة معينة وعصر معين.

إننا، من خلال علاقة فيليكاتوف بنيجينا وإن بدا بأي نبل كان وأية رقة كانت، نرى دون عناء كبير حقيقة شراء الإنسان للإنسان. لم يكن ذلك بالنسبة إلى فيليكاتوف شيئاً سيئاً، فالكثير من الأثرياء كانوا يقومون بمثل هذه الأشياء في ذلك العصر، إلا أن الأمر في حقيقته مقيت، والممثل الذي عليه أن يمثل شخصية فيليكاتوف، لا بد من أن يقوم بشك نقدي هذه الصورة (علاقة المؤلف بها) ويصححها ويتممها من خلال علاقته هو، وأن يدخل عليها فهمه المغاير نوعاً ما لفهم المؤلف للصورة، بأن يضيف إليها سمات الأنانية والمكر، باختصار. شيء مما يتقبله المتفرج المعاصر الذي يشك بقاصد نبل فيليكاتوف وكرمه.

وبشكل آخر تكون الشخوص في الكوميديا (اليد تغسل اليد) لاوستروفسكي: موقفنا هنا متطابق تماماً مع موقف المؤلف. فالشخوص هنا تكون بالنسبة إلينا مضحكة، مسكينة، مكروهة تماماً كما هي بالنسبة إلى أوستروفسكي. وواجب الممثل في هذه الحالة هو بلوغ تلك الدرجة من خلق الصورة المسرحية التي رسمها المسرحي الموهوب، اوستروفسكي الرائع. أنه لواضح تماماً أنه كلما اقترينا أكثر من الواقع المعروف لدينا، استطعنا التحكم بسهولة أكبر بأوليات المؤلف وأوليات الدور، وإدخال تصحيحاتنا لقيادة مجريات الأوليات (المعلومات والمواد) هذه.

نحن نعلم أيضاً أنه كلما كان الممثل أكثر قرباً إلى الدور بمظهره، سهل عليه تمثيله. فإذا كان عمركم ثلاثين عاماً، فإنكم ستمثلون ذي الثلاثين عاماً أحسن ممن عمره ستون. فإذا كنتم عمالاً، يكون أسهل عليكم تمثيل دور عامل، سيكون أسهل عليكم فهم نفسيته، ستقبرون عن سلوكه بسهولة أكبر مما تعبرون عن سلوك تاجر، ولننقل من عنصر اوستروفسكي.
إلا أنكم ممثلون، وأمامكم دور عليكم أن تمثلوه. عمركم ثلاثون عاماً ومهنتكم عامل، يعيش في العام ١٩٤٦ (وهو العام الذي صدر فيه هذا الكتاب)، ومع ذلك يتوجب عليكم أن تفهموا وتمثلوا وتتصرفوا كتاجر عمره ستون عاماً عاش قبل مائة عام على وجه التقريب.

السمات الخارجية والداخلية للصورة.

لنكرر ما يتوجب عليكم عمله لهذا الغرض؛ ادرسوا أوليات الدور، نقبوا عما تفعله الشخصية المعطاة تبعاً للمقطع، وعن الأهداف والرغبات التي تحركها. إن جملة واجبات محددة من قبلكم (لأجزاء) مفردة من الدور ستلتف حول الخيط الأحمر الرئيس للحدث والهدف الرئيس الذي يتوجه هذا الحدث إليه، مسار فعل الدور. إن مسار الفعل هذا يحدد السمات الشخصية الرئيسة لتعامل الشخصية المعطاة. لنقل أن الشخصية المعطاة هي بولشوف في (اليد تغسل اليد) لاوستروفسكي. أنه يريد الكسب على حساب الآخرين، يريد أن يسرقهم، متستراً بستار القانون، عن طريق الإفلاس الكاذب. إن الحدث بذاته يحدد ظاهر بولشوف بما فيه الكفاية.
إلا أن تحديد مسار الحدث لا يكفي ليحدد لنا العلاقة مع الصورة المعطاة، ومن ثم اختيار السمات الشخصية المناسبة، التي علينا بواسطتها تكوين صورتنا. لذلك يتوجب علينا أن نفهم أيضاً التأثير المتبادل

للشخوص المتعامل معها والواقع المحيط، ودراسة هذا الواقع، وبهذا نحدد التأثير الذي فيه يتشكل تعاملنا وماهية الهدف الذي يهدف إليه. وهكذا فإننا نقوم بتحليل اجتماعي للمسرحية وللدور كذلك، وهنا بالذات يمكننا أن نحدد علاقتنا بالصورة، التي على أساسها سنجد التجسيد المسرحي للدور.

لماذا يبتز بولشوف من يحيط به؟ لكي يروي ظمأ ربحه الفاحش الذي لا يرتوي. هذا هو جوهر شخصيته التي نكرهها من الأعماق والتي نرفضها ونسخر منها. إذ أن من يقف أمامنا هو وحش ماكر ومحتال.

لا يكفي اكتشاف ابتزاز بولشوف، بل يتوجب أن نحدد موقفنا من أعماله. فإذا ما قلنا أنه تم تصويره في المسرحية كفقير يبتز تاجراً بسبب الجوع وأنه يسجن نتيجة لذلك، فإن موقفنا تجاه هذا النوع من (السرقة) سيكون مغايراً تماماً عما يكون عليه تجاه السرقة التي يقوم بها بولشوف تحت ستار القانون.

إن تباين موقفنا يقوم على أساس تباين الشروط الاجتماعية المتباينة للأعمال. فنحن سنأسف للفقير الجائع الذي انحدر إلى طريق اللصوص، ولن نسخر منه. أما التاجر الثري، الذي ينقص من أوزانه ومقاساته في بيعه للزبائن والذي ينتهي في (حفرة) فبالعكس، فنحن سنضحك منع وستدمع أعيننا من الضحك ولن نأسف له قط.

إن تحديد مسار الحدث وفي الوقت نفسه تقويم الصورة الممثلة اجتماعياً، إنما هو أساس بناء الدور. من ثم يتوجب علينا تصور التجسيم الخارجي للدور المعطى بعد أن نكون قد عثرنا على جوهرة. نحدد من خلال دراستنا للمسرحية وللدور أيضاً، العمر، الشبه، مهنة الشخصية المتعامل معها، السمات الأساسية لشخصها، علاقتها المتبادلة ببقية الشخوص ونحاول أن نتصورها بتفصيل كبير وواضح قدر الإمكان؛ لذلك نحاول أن

نبرر بواساطة خيالنا الخلاقة كل شيء في الصورة المعطاة: أن نتخيل كيفية المشي، الحديث، الإيماءة، كيف تقضي الشخصية يومها، أن نتخيل ما ضيها ومستقبلها، أن نتخيل نجسد تصرفاتها حتى في ظروف خراج ما هو موجود في المسرحية، أن نعيش معها حياتها كلها بذهننا، كي يكون التجسيد لأحداث القصة عرضاً مدروساً بشكل جميل (للدرو) ومعروفاً لكم بشكل جيد، وكأن هذه حياتكم الخاصة تقريباً. عندما سنتخيل السمات الداخلية والخارجية للدور بهذا الشكل، فإننا نحاول تمثيلها بصدق وإقناع قدر الإمكان.

يتطلب دور بولشوف السمين الثقيل والضيق الأفق بناءً مناسباً لجهازكم الفيزيائي (الجسماني) أيضاً، تعلموا أن تمشوا بالحشوة كما يمشي الناس السمان. تعملوا كل شيء: إن إدارة الرقبة بالنسبة للسمين أكثر صعوبة. كيف يديرها؟ يكون الجلوس والنهوض بالنسبة إليه صعباً أيضاً. كيف يجلس وينهض؟ كيف يأكل ويشرب؟ جسّدوا السلوك الجسماني للسمين، بحيث لا يشك أحد في أنكم لستم سماناً حقاً. ولكن لا تتصنعو ولا تصوروا (كما لو كنتم) سماناً، تابعوا السمين في الحياة بانتباه وحاولوا قدر ما يمكنكم أن تؤدوا ذلك على خشبة المسرح بخفة وصدق. وهذا ينطبق كذلك على جميع الحالات الأخرى من التحكم بالسمات الخارجية للدور. فإذا ما كان عليكم أن تمثلوا دور رجل عجوز أو امرأة عجوز فادرسوا مشيتهما، واجعلوها جزءاً حيوياً من فعلكم كي يتعرف الآخرون، تبعاً لظهركم، إلى أن من يمشي هناك عجوز؛ لنغيّر جرس الصوت ونؤدي الكلمات (أسلوب التعبير) بشكل بحيث لو تحدثتم من وراء ستار لا عتقد الآخرون بأن المختفي عجوز. اختاروا بطريقة مشابهة قناعاً بحيث ينشأ، من خلال مزجه مع وجهكم، انطباع عن وجه عجوز. والشيء نفسه نفعله مع المشي. من الضروري أن لا يبدو التشخيص في الصوت مفتعلاً، بل له

أن يندمج مع سماتكم الذاتية مكوناً انطباعاً ضرورياً لخصائص سمات العمر....الخ.

ولكن تذكروا أن ما هو رئيس في بناء الشخصية المسرحية - العلاقات المسرحية ونموها، التي تبدو وكأن الدور من نسيجها والشيء الأساس الذي من خلاله يظهر جوهر الدور - إنما هي عيون الممثل.

لنفترض أن عليكم تمثيل دور رجل مرح: الأشياء كلها تسره، وكل ما ينظر إليه يبدو له ودوداً، إنه يمتلك عيوناً ضحوكة قبل كل شيء. حاولوا أن تتصرفوا مع ما يحيط بكم كما يتصرف الشخص المرح والمملوء حيوية - سترون أنه ستظهر لديكم عيون ضحوكة. وهذا ما سيكون أيضاً جوهر الدور المعطى. أو بالعكس، عليكم أن تمثلوا شخصاً نزقاً - متذمراً. حاولوا الكشف عن علاقته بمحيطه، وإن تنظروا إلى ألعالم لمنظور صور. إن هذا له أهم شرط للممثل وللعمل مع الدور. إن كل ما تحدثنا فيه مسبقاً عن السمات الخارجية (المشي، الصوت) إنما هو من جهة نتيجة، ومن جهة أخرى تكملة للسمات الداخلية. إن للسمة الداخلية - جوهر الدور- تعبيرها في عيون الممثل قبل أي شيء.

إنكم ستحسون، وأنتم تراكمون إشارة وراء أخرى، صفة وراء أخرى من خصائص الصورة أو أثناء تجريبكم لها، ستحسون في لحظة ما، إنكم فهتم وتحكمتم بالدور وإن الصورة متكاملة، وإنها غدت عضوية (حيوية). ستحسون بأنكم أمسكتم بمجمل الصورة وجوهرها من جميع جوانبها، وكذلك إيقاعها، كما لو أنكم بدأتم تعيشون حياة الصورة.

إن هذه الكلمة الصعبة التفسير (الإيقاع) مهمة جداً في خبرة الممثل. إن الممثل ليعلم أن كل صورة ممثلة بشكل صحيح تحتوي على إيقاعها المؤثر، والمهم جداً بالنسبة إليه. إن طريقة التفكير، الإحساس والتعبير عنه، كيفية

الحديث، الحركة، النظر.... باختصار، تصرف المرء كله يمتلك تعبيره الخاص في إيقاعه الخاص به وحسب.

يمكننا أن نورد المثال التالي من أجل توضيح هذا المفهوم: راقبوا القطة. إن بإمكانها الاضطجاع، الركض، النظر، تحديب ظهرها، رفع ذيلها، التحرك ببطء أو بسرعة، لكن هذا كله مرتبط بإيقاع القطة الخاص بها فقط بالقطة. أو الفيل مثلاً، فهو يستطيع أن يمشي ببطء أو أن يركض، يستطيع أن يرقص أو أن يلوح بأذنيه. لكن ذلك كله إنما سيحدث بإيقاع آخر خاص به. إيقاع الفيل.

يجب أن نأتي، في عملنا مع الدور، لحظة نربط فيها الأجزاء المفردة للتصرف في كل واحد، وكأنما يتوجب إغلاق دورة حلقة حدث الصورة، ويكون الدور في هذه الحالة منجزاً، نكون قد عثرنا على إيقاع الصورة.

إنه لمن الصعب، في الواقع، في الحدود الضيقة لهذا الكتاب أن نقول كل شيء عن العمل مع الدور وإعداد جميع الأوليات لهذا العمل. إن عملنا في حالتنا هذه لهو أصعب من حيث أنه لا يحدث في أي مجال آخر من مجالات نقل الخبرة، أن يعتمد ذلك على اللقاء مباشرة مع الطلبة لكي نريهم ونراقب ما يقومون به بالدرجة التي هي عليه في مجال الفن المسرحي. فهذه إنما هي أصعب طريقة مستعملة في (الدروس البيتية) ومع أن جميع قضايا الفن التمثيلي ليست موضحة تماماً في هذا الكتاب، إلا أنه يمكننا أن نتوقع مما ورد أن يوقظ نوعاً من الاهتمام، ويجبرنا على التعامل مع الفن المسرحي عموماً بنوع من المسؤولية والاحترام، ومع عمل الممثل بشكل خاص.

الفهرس



الممثل والمترجم

عادل كوركيس

- ولد في بغداد ـ محلة الصدرية ١٩٤٤
- تخرج من اعدادية النضال وسافر الى تشيكوسلوفاكيا لغرض الدراسة.
- حصل على دبلوم فنون مسرحية ـ معهد الفنون الجميلة ـ مسائي عام ١٩٧٨
- حصل على بكالوريوس فنون مسرحية ـ كلية الفنون الجميلة ـ مسائي عام ١٩٩٨
- حصل على بكالوريوس لغة انكليزية ـ كلية اللغات عام ٢٠٠٢
- نقل عن التشيكية العديد من المسرحيات والقصص والقصائد وغيرها من مواضيع فنية وأدبية ـ نشر البعض منها ومازال البعض منها ينتظر النشر.
- عضو فرقة مسرح اليوم منذ عام ١٩٧٧ ـ وكان رئيسها لحين وفاته
- عضو المركز العراقي للمسرح منذ عام ١٩٨٠
- عضو جمعية المترجمين العراقيين منذ عام ٢٠٠٢
- ساهم في أكثر من خمسين عملاً مسرحياً مابين الإخراج ـ مخرج مساعد ـ ممثل ـ تصميم ديكور ومنفذ وإضاءة واختيار موسيقى ومؤثرات صوتية ـ دعاية وإعلام وإدارة مسرحيات وغير ذلك من متطلبات الإنتاج المسرحي وذلك من خلال فرقة مسرح اليوم والفرق المسرحية الاخرى داخل العراق.
- واصل الكتابة في القضايا المسرحية والفنية والتشكيلية والأدبية.
- حصل على جوائز في مجال المسرح والإبداع الفني والتواصل.
- توفي في بغداد ـ مدينته الحبيبة ـ في أيار ٢٠٠٨.